# جوش کا نفسیاتی مطالعہ

## اور دوسرے مضامین

ڈاکٹر سلیم اختر



# جوش کا نفسیاتی مُطالعہ

## اور دُوسرے مضامین

ڈاکٹر سلیم اختر

# جوش کا نفسیاتی مطالعہ

## اور دُوسرے مضامین

ڈاکٹر سلیم اختر



فیروز سنز لمیٹڈ
لاہور - راولپنڈی - کراچی

نیاز احمد کے نام

# ترتیب

# جوش کا نفسیاتی مُطالعہ

سعادت حسن منٹو نے شخصیت نگاروں پر طنز کرتے ہُوئے کہا تھا کہ یہ لوگ تو انسان کو لانڈری سے دھلوا کر لاتے ہیں۔ اور رُبع صدی گزرنے کے بعد بھی صورتِ حال تقریباً ویسی ہی ہے، بلکہ مجھے تو ان دنوں لانڈریوں کی تعداد میں کچھ زیادہ ہی اضافہ نظر آرہا ہے۔ اگرچہ ہمارے شخصیت نگاروں کی اکثریت سب کو ایک ہی نیل کے مٹکے میں ڈبو کر صاف شفاف بنالیتی ہے اور بالعموم کامیاب بھی رہتی ہے۔ مگر بعض شخصیات اتنے پکے رنگوں والی ہوتی ہیں کہ لاکھ بھی جتن کرو اور نیل کے مٹکے میں ڈالوان کے داغ دار دامن کی رنگینی نہیں اُترتی۔ غالب ایک ایسی ہی شخصیت تھی کہ مولانا حالی کے مقابلے میں خود غالب نے اپنے خطوط کی صورت میں اپنی "یادگارِ غالب" کہیں زیادہ بہتر طور پر لکھ ڈالی۔ بیچ میں کچھ اور بزرگوں کے نام بھی آجاتے ہیں۔ لیکن جب جوش ملیح آبادی کو دیکھیں تو غالب کی مانند وہ بھی خود کو بے نقاب کرنے پر تلے نظر آتے ہیں۔

"یادوں کی برات" کی صورت میں جوش نے اپنی جو سوانح عمری قلم بند کی اس میں نفسیاتی اہمیت کا اتنا مواد جمع ہے کہ اس سے جوش کی شخصیت کی نفسیاتی اساس کی دریافت بآسانی کی جاسکتی ہے۔ یادوں کی برات میں جس طرح جوش نے خود کو بے نقاب کیا ہے یوں EXPOSE ہونے کے لیے جس جرأت کی ضرورت ہوتی ہے اس کا اندازہ فرائڈ کی AN AUTO BIOGRAPHICAL STUDY سے لگایا جاسکتا ہے کہ نظریۂ جنس کا بانی اور لاشعور دریافت کرنے والا فرائڈ اپنی اس خود نوشت میں اپنی محبوبہ کا نام تک نہیں درج کرتا اور اس کے مقابلے میں جوش نے کس والہانہ انداز سے اپنی معشوقوں، طوائفوں اور لڑکوں کا تذکرہ کیا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو کہ بقولِ جوش:

"دنیا کی تمام باتوں میں سے دو باتیں خصوصیت کے ساتھ ایسی تھیں کہ لڑکپن ہی سے

مجھ کو شدید نفرت تھی۔ ایک تو ان میں سے تھی بادہ خواری اور دوسری تھی دروغ گفتاری ــــــ دروغ گفتاری سے اب تک نفرت ہے۔" (ص ۱۷۷)۔

اس کے بعد جوش نے دروغ بیانی کی اپنی ایک مخصوص تعریف کی ہے اور اس تعریف کے معیار کے مطابق یہ دعویٰ کیا ہے :

"میں دعوے کے ساتھ یہ کہ سکتا ہوں کہ میں نے زندگی بھر میں کبھی ایک بار بھی دروغ بانی کا ارتکاب نہیں کیا ہے"۔ (ص ۱۷۸)

خیر اس پر تو یہ کہ سکتے ہیں کہ دعویٰ بہت بڑا ہے لیکن "یادوں کی برات" کے مطالعے سے ایک بات تو یقیناً واضح ہو جاتی ہے کہ جوش نے اظہار کی ایمانداری سے یقیناً کام لیا ہے ورنہ وہ اپنے منافقت سے خالی اسلوب میں "یادوں کی برات" سے دھماکا نہ کرتے۔ لیکن دھماکے کرتے رہنا تو غالباً جوش کی فطرتِ ثانیہ بن چکی تھی۔ غزل کی مخالفت میں غلوّ، اپنے عقائد سے کٹر مذہبیوں کے دل میں ناخن چبھونا، عام گفتگو میں بڑے بڑے لوگوں کے تلفظ کی غلطیاں نکالنا۔ اور تو اور فلم کی بے رس شاعری میں "پاپی جُگنا کا دیکھو اُبھار" جیسا گیت لکھ کر نزاع کا در وا کر دیا۔

یادوں کی برات کا شاعر اگر ایک انا پرست رئیس زادے کی تصویر پیش کرتا ہے تو اس پر اعتراض نہ کرنا چاہیے کہ جوش نے شعوری کاوش سے یہ سب کچھ کیا ہے۔ اپنے خاندان کے جلال کی مثالیں جو پیش کی ہیں تو اس لیے کہ خاندانی طنطنے کا اظہار ہو سکے۔ اپنے غیظ و غضب کے نمونے پیش کیے تو خود کو صاحبِ جلال ثابت کرنے کے لیے[1] ویسے ایک بات ہے کہ اگر جوش جلالی نہ ہوتے تو ایسے پُر جوش اشعار ان سے کیسے سرزد ہو سکتے تھے۔ انا میر میں بھی تھی، غالب میں بھی، اور جوش میں بھی۔ لیکن تینوں کی شاعری میں اس کے اظہار کے اسالیب مختلف ہی نہیں بلکہ میر اور جوش کی صورت میں تو متضاد بھی نظر آتے ہیں یہی نہیں شاعری کی مانند جوش کی نثر میں بھی جو بلند آہنگی نظر آتی ہے اور مترادفات کے استعمال سے جو ایک خاص تاثّر اُبھارا جاتا ہے تو یہ بھی ان کی طبیعت کے تحرک، فعّال مزاجی اور شخصیت کے دیگر جلالی عناصر کا رہونِ منت

---

[1] ملاحظہ ہوں صفحات : ۳۱ تا ۳۴ -

ہے۔ اگر صرف اسی نقطہ نظر سے جوش کی نثر کا مطالعہ کیا جائے تو اسلوب کی شدت میں شخصیت کے نفسیاتی عناصر کی کارفرمائی کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

"یادوں کی برات" کے ضمن میں ایک بات پر بہت زور دیا جاتا رہا ہے کہ اس میں صداقت کتنے فی صد ہے؟

صداقت کے اخلاقی اور معاشرتی مفہوم سے قطع نظر جب ہم نفسیات کی روشنی میں اس قول کا مطالعہ کریں تو سچ اور جھوٹ کی حدیں لاشعور کے نہاں خانے میں شام سویرے کی مانند گھلتی ملتی نظر آتی ہیں۔ لاشعوری محرکات کی طلسم کاری کا تو یہ عالم ہے کہ کسی خاص موقع پر کسی لفظ کا بھول جانا یا زبان یا قلم سے حرفِ غلط کا نکل جانا بھی تو دراصل نفسی کیفیات سے عمل ظہور آتا ہے تو پھر خود نوشت سوانح عمری کے بیان میں سچ اور جھوٹ کو سر بند ڈبوں میں تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے میں نے کبھی یہ تو نہیں کہ جوش کے کذب کی جستجو کے برعکس یہ دیکھنا زیادہ بہتر ہوگا کہ انھوں نے کس حد تک ایمان داری سے کام لیا ہے۔ میں نے جب اس معیار پر "یادوں کی برات" کو پرکھا تو جوش کو خاصا بے جھجک پایا، اس حد تک کہ وہ "تر خواب" کا بھی تذکرہ کر دیتے ہیں:

> "مشاعرے سے داد کے رطل ہائے گراں پی کر جھومتا جھامتا گھر آیا۔ خوشی کے مارے دیر تک نیند نہیں آئی۔ اور سو گیا تو خواب میں رات بھر یہ دیکھتا رہا کہ پریاں بھینچ بھینچ کر مجھے گلے لگا رہی ہیں۔ غسل مجھ پر واجب ہو گیا۔" (ص: ۱۲۶)۔

یہ ایمان داری کا ایک پہلو ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ جوش نے ہر ممکن طریقے سے اپنا قد اُونچا دکھانے کی کوشش کی ہے۔ کبھی یہ کوشش فطری معلوم ہوتی ہے تو کبھی غیر فطری۔ گویا جوش نے اونچی ایڑی کے جوتے پہن رکھے ہوں۔

> "ایک روز نہ جانے کسی خطا پر میں اپنے گھر کے غلام حسین بخشا کو زنانے مکان کے صحن میں کھڑا مار رہا تھا، چھڑیوں سے تڑا تڑ، تڑا تڑ کہ ڈیوڑھی سے دادی میاں تشریف لے آئے۔ دم نکل گیا اُن کو دیکھ کر کہ اب وہ مجھے ماریں یا ڈانٹیں گے لیکن یہ دیکھ کر

بڑی مسرّت آمیز حیرت ہُوئی کہ دادا میاں نے مسکراتے ہُوئے میرا ہاتھ پکڑا۔ مجھے میرے باپ کے کمرے میں لے گئے اور میرے باپ سے کہا: بشیر! میں تم کو مبارک باد دیتا ہوں کہ تمھارا یہ منجھلا بیٹا بڑا سُورما نکلے گا اور بادشاہوں تک سے ٹکر لے گا۔ اور جب میرے باپ نے پوچھا: بادا، یہ اندازہ کیسے ہُوا؟ تو انھوں نے فرمایا کہ یہ غلام کو مار رہا تھا اور ایسے تیوروں سے مار رہا تھا کہ سورماؤں کے سوا ایسے تیور کسی کو میسّر نہیں ہو سکتے۔"

سورماؤں جیسے تیور رکھنے والے جوش کی انا نے جب تخلیقی سطح پر اظہار پایا تو یہ عالم نظر آیا:

کل رات گئے عین طرب کے ہنگام<br>
پرتو یہ پڑا اُنگشت سے کس کا سرِ جام<br>
تم کون ہو؟ "جبریل"۔ "کیوں آئے ہو؟"<br>
سرکارِ فلک کے نام کوئی پیغام؟"

(۲)

"میں جس کام کا آغاز کر رہا ہوں وہ بے مثال ہی نہیں ناقابلِ تقلید بھی ہے۔ میں لوگوں کے سامنے اس کی فطرت کے عین مطابق جس شخص کی حقیقی تصویر پیش کر رہا ہوں صرف تنہا میں ہی اپنے قلب کی گہرائیوں سے آگاہ ہوں اور اس کے ساتھ ہی لوگوں کا رمز آشنا بھی ہوں۔ اس لیے یہ میرا عقیدہ ہے کہ میں عام لوگوں جیسا نہیں۔ میں بلحاظِ ساخت بقیدِ حیات تمام افراد سے الگ ہوں۔ اگر میں سب سے بہتر نہیں تو کم از کم مختلف ضرور ہوں۔ جس سانچے میں مجھے ڈھالا گیا تھا، میری تشکیل کے بعد فطرت نے اسے تلف کر کے اچھا کیا یا بُرا، اس کا فیصلہ تو صرف میری رُوداد مکمل طور پر پڑھ لینے کے بعد ہی کیا جا سکتا ہے۔

جب روزِ حشر حضورِ حق ہم سب پیش ہوں تو اگر کسی شخص میں مجھ جیسی جرأت ہے اور وہ اپنے دل کے نہاں خانے میں پوشیدہ رازوں کو پایۂ عرش پر پیش کرنے کی ہمت بھی رکھتا ہو تو وہ سامنے آئے اور یہ اعلان کر دے "میں واقعی اس شخص سے برتر تھا" وہ شخص میں خود ہو،

روسو نے اپنے "اعترافات" کا آغاز جن سطروں سے کیا ہے وہ ایسا آئینہ بن جاتی ہیں جس میں نہ صرف یہ کہ روسو کی فطرت منعکس نظر آتی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ایک ایسے معیار کی صورت بھی اختیار کرلیتی ہیں جس پر بعد میں لکھی جانے والی خود نوشت سوانح عمریوں کی پرکھ بھی کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ خود کو پوری ایمانداری سے بے نقاب بلکہ عریاں کرنے کے لحاظ سے روسو کے "اعترافات" عالمی ادبیات سے لے کر نفسیاتی مطالعات تک میں اب کلاسیک کی صورت اختیار کر چکے ہیں۔ واضح رہے کہ روسو نے یہ کام اس وقت (۸۳-۱۷۸۱ء) کیا جب یورپ میں بھی سچائی کی تاب نہ لانے والوں کی اکثریت تھی۔ ویسے مجھے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ دو صدی کے بعد بھی ہم لوگ ابھی تک ریت میں گردنیں دبائے بیٹھے ہیں۔ شاید اسی لیے جب ۱۹۷۰ء میں "یادوں کی برات" کی صورت میں جوش دولہا بن کر طلوع ہوئے تو ہر چند کہ جوش نے روسو جیسا دعویٰ تو نہ کیا لیکن اپنے مزاج اور اسلوب کے لحاظ سے یہ کتاب ویسی ہی EKHIBITIONISTIC نظر آتی ہے جیسے کہ "اعترافات"۔ اس امر کے باوجود کہ جوش نے یہ بھی کہا ہے:

"شخصیت شناسی بھی بڑی جان لیوا چیز ہوتی ہے اور سالہا سال کی بے تکلف ہم نشینی کے بعد بھی اس کا سلسلہ کم نہیں ہوتا۔۔۔۔ مجھ سے اگر آپ یہ پوچھیں کہ تو اپنے آپ کو بھی جاننے کی طرح جانتا ہے؟ تو میں یہ جواب دوں گا کہ ہر چند بچپن سے لے کر پیرانہ سالی تک میں علی الاتصال دہر دقیقہ اپنے ساتھ رہا ہوں، لیکن قطعیت کے ساتھ یہ کہہ نہیں سکتا کہ درحقیقت میں ہوں کیا:

ہمارے حال کو دنیا بھلا کیا جان سکتی ہے
بسا اوقات جب ہم خود غلط اندازہ کرتے ہیں" (ص: ۹۹)

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے۔ یہ اندازہ کچھ جوش سے ہی مخصوص نہیں بلکہ ایسے خیالات کا اظہار بالعموم کیا جاتا رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر فرد نے اپنے اندر ایک آئیڈیل وجود کو دیوتا کے بت کی مانند شخصیت کے سب سے اونچے مقام پر سجا رکھا ہے اور وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اسی دیوتا کی جانب محو پرواز رہتا ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے یہ کمال شخصیت کا ایک انداز ہوتا ہے۔ اس مقصد کے

لیے فرد اپنے لیے جس نقاب کو پسند کرتا ہے ژونگ نے اسے PERSONA کا نام دیا ہے جو ان رنگوں سے عبارت ہوتا ہے جن میں فرد شخصیت کا سیلف پورٹریٹ پینٹ کرنا چاہتا ہے۔ اب دوسرے جب اس "پرسونا" کی سحرکاری میں اسیر شخصیت کو نہیں سمجھ پاتے تو ایسے میں تنگ آکر یہی کہا جا سکتا ہے کہ میں تو خود اپنے آپ سے ناواقف ہوں۔ یہ دُنیا والے مجھے کیا سمجھ پائیں گے۔ اس لیے ہمیں یہی دیکھنا کہ جوش خود کو کس حد تک سمجھتے تھے بلکہ ہمیں تو اس امر کا تعین کرنا ہے کہ دانستہ یا نادانستہ طور پر جوش نے خود کو کس انداز میں پیش کیا۔ "یادوں کی برات" کی صورت میں جوش نے جو سیلف پورٹریٹ پینٹ کیا اس میں کون کون سے رنگ استعمال کیے۔ اس ضمن میں جوش خواہ کچھ ہی کیوں نہ کہیں مگر حقیقت تو یہی ہے کہ جوش نے کافی سے زیادہ شوخ رنگ استعمال کیے ہیں۔ بلکہ اگر کوئی مجھ سے پوچھے تو میں تو یہ کہوں گا کہ جوش نے "یادوں کی برات" میں سب سے زیادہ سُرخ رنگ استعمال کیا ہے۔ ان کا غیظ و غضب، ان کی جنس پسندی، ان کی شدید نفرت اور انتقام، ان کی خلاف کشاکش، یہ سب جن جذبات کے غماز ہیں انھیں ہمیشہ سرخ رنگ کے تابع قرار دیا جاتا ہے (کہیں جوش مریخ کے زیر اثر تو نہ تھے؟) اگر واقعی ایسا ہے تو سُرخ رنگ کی برتری کی وجہ سمجھنی اور بھی آسان ہو جائے گی۔

جوش کی شخصیت کی تصویر کشی کے ضمن میں ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ جوش نے روشنی اور سایے سے کون کون سے کرشمے نمایاں (یا بھی مستور) کیے۔ بالخصوص تیز روشنی سے آنکھوں کو خیرہ کر کے مستور کرنے کا انداز۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ جوش نے روشنی اور سایے کے امتزاج سے تاثرات میں کس طرح سے شدت پیدا کی۔

اشاعت کے فوراً بعد "یادوں کی برات" جو متنازعہ فیہ بن گئی تو اس کی ایک وجہ تو خود جوش کی نزاعی شخصیت تھی۔ مگر اس سے بھی بڑی وجہ یہ تھی کہ کتاب میں جوش نے لگی لپٹی رکھے بغیر اپنے مخصوص گھن گرج والے اسلوب میں پُر جوش، غیر منافقانہ انداز میں گفتگو کی تھی، مگر اس "معذرت" کے ساتھ:

"میں جس ماحول میں زندہ رہنے کا ارتکاب کر رہا ہوں وہاں حقائق سے دامن بچانے اور حقائق سے آنکھیں چرانے ہی میں ایمان کی خیر سمجھی جاتی ہے اور نجات کے خواب دیکھے جاتے ہیں..... ایسے ماحول میں چہرۂ حقائق سے پردہ اُٹھانے والے کو کُفر بن کر

رہ جانے میں کتنی دیر لگتی ہے۔ اس لیے اب میرے واسطے صرف یہی ایک صورت رہ گئی کہ اُمورِ گفتنی کو ناگفتنی کے زمرے میں لے آؤں اور :

افسوس بے شمار سخن ہائے گفتنی
خوفِ فسادِ خلق سے ناگفتہ رہ گئے

پرنگاہ کرتے ہُوئے اپنے دور کی ذہنی سطح پر آجاؤں "۔

اپنے دور کی ذہنی سطح پر آجانے کے باوجود جوش اپنی سطح سے نیچے نہ اُتر سکے اور اسی لیے کتاب میں بعض مقامات پر ایسے تیز اور "پُر جوش" فقرات مل جاتے ہیں کہ میں اپنے دور کی ذہنی سطح کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھیں نقل کرنے کی جراُت نہیں رکھتا۔

"یادوں کی برات" پاکستانیوں کے لیے اتنی ہیجان خیز ثابت نہ ہوتی اگر اس میں جوش نے اپنے ڈیڑھ درجن معاشقوں کا تذکرہ نہ کیا ہوتا، طوائف بازی کا ذکر چسکے لے لے کر نہ کیا ہوتا اور نہ ایکشن اور سسپنس سے بھرپور جنسی مہمات کا احوال قلم بند کیا ہوتا۔ اور وہ بھی اس دھڑتے کے ساتھ :

"جی ہاں، میں نے عیّاشی کی ہے، جی بھر کر۔ لیکن عشق بازی کی ہے جی سے گزر کر۔ عیّاشی نے میرے جسم کی کھیتیاں لہلہائیں۔ عاشقی نے میرے ذہن کی کلیاں چٹکائیں۔ عیّاشی نے لذّتِ حواس سے دوچار کیا۔ عاشقی نے نشاطِ شعور سے سرشار کیا۔ عیّاشی نے گردن کو نقرئی بانہوں سے اُجالا۔ عاشقی نے گردن میں قوسِ قزح کا زرّیں ہار ڈالا..." (ص: ۶۴۰)

اور اسی انداز کی شاعرانہ نثر لکھتے جاتے ہیں۔

جس ملک میں نامردی ادیب کے لیے آئیڈیل سمجھی جاتی ہو، وہاں یوں جوش کے اپنے ہی الفاظ میں "صحیفۂ عاشقی" کھول دینا ناقابلِ برداشت تھا۔ ڈیڑھ درجن معاشقوں کے ضمن میں روا رکھے گئے رویّے کے دو رُخ بنتے ہیں۔ بنیادی بات تو یہ تھی کہ زنا کرنا تو بُرا ہے ہی مگر اس کا اعتراف اس سے بُرا ہے۔ دُوسرے اصحاب وہ تھے جنھیں معاشقوں کی تعداد پر شک تھا۔ ایک شخص کے پیچھے ڈیڑھ درجن عورتیں پھریں ؟ ناممکن، ناممکن۔ ادھر وہ حضرات بھی تھے جنھیں یقین آگیا۔ اس لیے انھیں اس کثیر تعداد پر غصہ آتا تھا۔

جہاں تک ہم پاکستانیوں کی اخلاقی حالت، ٹیلیوژن اور ان کے نتیجے میں جنم لینے والی جنسی انفعالیت پسندی
کا تعلق ہے تو ہم لوگ وکٹورین انگلینڈ سے بہتر نہیں ہیں (بلکہ بدتر ہی معلوم ہوتے ہیں)۔ ہمارے ہاں کیونکہ
منافقت اپنی انتہائی اور گھناؤنی صورت میں ملتی ہے، اس لیے اس نے ہم میں جس جنسی بھوک کو جنم دیا اس
کی عمومی آسودگی کے لیے آبادی کی کثیر تعداد کے پاس معاشرے کے منظور کردہ جائز وسائل موجود نہیں۔ اس کے
نتیجے میں جنم لینے والا اعصابی تناؤ ہماری معاشرت کو جس خاص رنگ میں رنگ چکا ہے، سینما گھروں میں
بو فلموں سے لے کر کمسن بچیوں اور لڑکوں پر مجرمانہ حملے تک، اس کے مظاہر کی متنوع صورتوں میں صرف
معدودے چند ہیں۔

ان حالات میں جنسی عدم آسودگی کا شکار، اپنے ماحول سے بیزار اور اپنی بدصورت بیوی کا
شکار عام پاکستانی مرد جوش کو یہ کیسے اجازت دے سکتا ہے کہ وہ نہ صرف اٹھارہ معاشقے کرے بلکہ ان
کا اعلان بھی کرتا پھرے۔ اس لیے جوش کی پُرجوش مذمت سے وہ اپنے تنے ہوئے اعصاب کو پُرسکون
کرتا ہے۔ اور پھر اس مذمت کے سلسلے میں جو بار بار جنسی کارکردگی کا تذکرہ زبان پر آیا تو اس سے
VICARIOUS PLEASURE نفع میں!

کسی اور معاشرے (مثلاً امریکا) میں "یادوں کی برات" چھپتی تو جوش کی اخلاقی مذمت کے
برعکس اس کی جنسی زندگی کی روشنی میں اس کی شخصیت کو زیادہ بہتر طور پر سمجھنے کی کوشش کی جاتی اور پھر
ان نتائج کے معیار پر اس کی شاعری کی پرکھ کی جاتی۔ لیکن جوش ہی کے الفاظ میں "وہ زد ریش بچل" کو
بھلا اس کی توفیق کہاں۔

امریکا کی مشہور کالم نگار اور سکاٹ فنٹز جیرالڈ کی مسٹریس شیلا گراہم کی خود نوشت ـــــ
A STATE OF HEAT طبع ہوئی تو اس کی جنسی زندگی کی مذمت کے برعکس نقادوں نے اس
کی جذباتی زندگی میں نئے رنگ بھرنے کی سعی کی۔ بالکل اسی معیار پر ہمیں "یادوں کی برات" کا مطالعہ
کرنا چاہیے کہ اس کتاب میں جوش کس مزاج کے مرد اور کس قماش کے عاشق نظر آتے ہیں۔ مجھے تو "یادوں
کی برات" کا جوش ایک بھرپور مرد نظر آیا، ایسا مرد جو جبلی سطح پر زندگی بسر کرتا ہے، جو احتیاج اور

اس کی تسکین میں کم سے کم فاصلہ دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اس کے مقاصدِ حیات خواہ کتنے ہی بلند کیوں نہ ہوں، مگر اس نے زندگی لمحات کی مالا جپتے جپتے بسر کی۔

اس ضمن میں کولن ولسن کی یہ معنی خیز سطریں بھی ملاحظہ ہوں :

"دراصل انسان کو مہذب بننے کے لیے نہیں بنایا گیا تھا۔ ایک بے حد ذہین اور پُر جدّ و جہد مخلوق ہونے کی بنا پر اس کے لیے تہذیب کے بندھنوں میں جکڑے رہنا بے حد مشکل ہوتا ہے۔ اس لیے جب سر کرنے کو کچھ نہیں رہتا تو اس کا ردِ عمل اُکتاہٹ کی صُورت میں ظاہر ہو کر نکما پن اور غیر اخلاقی حالت پیدا کرنے کا موجب بنتا ہے۔ اس تمام عمل میں البتہ جنسی جبلّت کی توانائی اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ لہٰذا دُوسروں پر چھا جانے کی ناتمام خواہش کا تمام بوجھ اسی کو اُٹھانا پڑتا ہے، جس کا نتیجہ جنسی ذکاوت اور کج روی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے"

اس عمومی معیار پر جوش کو بھی پرکھا جا سکتا ہے اور اس کے مخالفین کو بھی۔

جوش کی شخصیت کا بہُت بڑا حسن صاف گوئی ہے۔ ایسی صاف گوئی جو بعض اوقات تو صداقتوں کو بھی کیموفلاج کرتی نظر آتی ہے (بالکل اسی طرح جیسے بہُت تیز روشنی چکا چوند پیدا کر کے آنکھوں کے لیے اندھیرے کا باعث بن جاتی ہے)۔

جبلّی سطح پر زندگی بسر کرنے والا مرد بنیادی طور پر اس بچّے کی مانند ہوتا ہے جو ہر کھلونے کو دیکھ کر مچل اُٹھتا ہے۔ ہر پھُول کے رنگ سے اپنی پوریں رنگین بنانے کی سعی میں رہتا ہے۔ گریبان میں جگنو کے بٹن ٹانکتا ہے تو ہر تتلی کو پکڑ کر اپنے البم میں سجانے کی کوشش میں رہتا ہے۔ وہ اسی لیے لمحات کے نشیب و فراز پر رہتا ہے کہ اعضا کی گدگدی اور غدود کی سرشاری اس کے نزدیک افضل ترین قرار پاتی ہے اور اسی لیے وہ حیوان اور انسان کے درمیان نومینز لینڈ میں رہتا ہے۔ اگرچہ مقاصد یا عزائم کی بلند پروازی اسے عمومی سطح سے اُٹھا کر بلند کرنے کی کوشش کرتی ہے، لیکن اس کے اعضا، اعصاب اور غدود پاؤں کے بھاری پتھر ثابت ہو کر پھر نیچے گھسیٹ لیتے ہیں۔ اس عمل کے تواتر سے جو

VICIOUS CIRCLE جنم لیتاہے اور جو بالآخر شخصیت کے لیے ایک حصار ثابت ہوتا ہے تو بے حد توانا شخصیت ہی اس حصار کو توڑنے کی سکت رکھتی ہے کہ شخصیت کی داخلی توانائی اس VICIOUS CIRCLE کو طلسم ہفت خواں نہیں بننے دیتی جس کے نتیجے میں داخلی توانائی کا حامل فرد اپنے اعضاء اعصاب اور غدود کی موجودگی میں بھی بلندیوں کی طرف محو پرواز ہو سکتا ہے۔ اس طرح کہ جبلتیں رکاوٹ بننے کے برعکس LAUNCHING PAD ثابت ہوتی ہیں اور بلاشبہ جوش بھی ایسے ہی مرد تھے جنھوں نے اپنی جبلتوں کو تخیل اور تخلیقی توازن کے ساتھ اس کامیابی اور ہنرمندی سے آمیز کیا کہ بالآخر یہی ان کی شخصیت کے عناصر ترکیبی قرار پائے۔ غالب کی شخصیت بھی اسی انداز کی تھی۔ جہاں تک غیرمنافقانہ رویے پر مبنی غیر کذب آمیز رویے کا تعلق ہے تو غالب اور جوش ایک سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ جس طرح غالب نے ایک بزرگ کی نصیحت کو پلّے باندھا تھا کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو، تو جوش کا بھی یہی عالم نظر آتا ہے، جس کے بقول :

> "میں نے عشق و عیاشی کو ایک بہت بڑے احترام آمیز فاصلے پر رکھا ہے اور ان قلبی و جسمانی معاروں کے مابین میں نے ایک ایسا پردہ ہمیشہ حائل رکھا کہ وہ کبھی اور کسی عالم میں بھی ایک دوسرے سے ہم آغوش نہیں ہونے پائے۔ جی ہاں، میں نے جی بھر کر عیاشی کی ہے، لیکن اس طرح کہ رات ہوتے ہی اس کی شمع جلائی اور صبح ہوتے ہی بجھا دی۔" (ص : ۶۳۹)

اس ضمن میں جوش نے اپنی شاعرانہ نثر کے خوب خوب جوہر دکھائے ہیں اور اپنا موقف "بہتا دریا اور جوگی چلتا اچھا" کے قول سے واضح کرتے ہوئے یہ دعویٰ کیا ہے :

> "میں نے بھنورے کی زندگی کو اپنایا ہر گُل نو دمیدہ پر منڈلایا، اس کا گن گایا، اس کی خوشبو پی، اس کا رنگ چکھا، اس پر کالی گھٹاؤں کے سائے میں گایا، گونجا اور پھر کترا جھوا ہوا اُڑ گیا ؎
>
> در ہیچ مقامم نہ گزارد بدمستی — از لوئے بہ بوئے برد، از رنگ بہ رنگے"

"کاسانوا" صرف ایک شخص کا نام نہیں، بلکہ جنسی تنوع پسندی کی وضاحت کے لیے اب اس نے ایک استعارہ بلکہ علامت کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ تو کیا واقعی جوش اتنے بڑے کاسانوا تھے؟

یہ سوال سوانحی نقطہ نظر سے اور ان کی شاعری کے بعض حصوں پر[1] تنقید کے لحاظ سے بھی خاصا اہم ہے۔ عام لوگوں کا یہی خیال ہے کہ جوش نے اوّل تو جھوٹ لکھا اور اگر واقعی انھوں نے زندگی میں چند معاشقے بھی کیے تو بیان میں مبالغے سے کام لیا۔ اگر یہ جھوٹ یا مبالغہ ہو تو مجھے ذاتی طور پر زیادہ اطمینان ہوگا کیونکہ تحلیلِ نفسی کے مقصد کے لیے اس نوع کے جھوٹ زیادہ بہتر مسالا فراہم کرتے ہیں۔

لیکن میرا اسے جھوٹ ماننے کو جی نہیں مانتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جوش جس جاگیردارانہ تمدن کے پروردہ تھے، اس میں خادماؤں اور طوائفوں سے جنسی تعلقات کوئی ایسی ممنوعہ بات نہ تھی۔ بلکہ بعض سمجھ دار باپ تو ان ہی کے ذریعے جوانوں کی "اٹھتی جوانیوں" کو حلال کی بیوی کے لیے ٹرینڈ کرتے تھے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جوش کے ابتدائی تجربات بالکل اسی نوعیت کے تھے۔ یعنی پہلے "ایک پٹا خاسی کم سن اور بلوراندام طوائف" پھر "کھڑی بیل کی طرح سرو قامت شہابی رنگ والی چودہ برس کی رجیا چوکیدار بدلو گدی کی بیٹی" اور بالآخر وہ "نئی لونڈی ظہورن جس کی آنکھوں میں ناقابلِ فہم رنگین سی ملگجاہٹ" تھی اور جس کے بارے میں جوش نے یہ کہہ کر:

بمن آموخت خود آئینِ ہم آغوشی را (ص : ۶۳۲)

تمام بات واضح کردی ہے۔

بہ الفاظِ دیگر جوش کے اپنے الفاظ کے بموجب اس ماحول میں کھل کھیلنے کی بہت گنجائش تھی۔ اس ضمن میں یہ امر بھی واضح رہے کہ جوش صاحب حیثیت تھے، مردانہ وجاہت رکھتے تھے، خوش گفتار اور خوش اطوار تھے، اور سب پر مستزاد ان کی شہرت۔ ایسے مردوں پر عورتیں نہ ریجھیں گی تو کیا مری اُمّی چھپکلی کے پیٹ جیسے زرد چہرے اور پھپھوندی لگے دانتوں پر مریں گی؟

(۳)

تحلیلِ نفسی کے لحاظ سے جب جوش کے بچپن پر نگاہ ڈالیں تو وہ باتیں گہرے اثرات کی حامل

---

[1] جوش نے معاشقوں کے ضمن میں بہت سے اشعار کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ملاحظہ ہو ص : ۶۶۱

نظر آتی ہیں۔ ایک خوف کی حدوں کو چھوتا ہوا شرمیلا پن اور دوسرے باپ کا خوف۔ بقول جوش :

> "میں رندِ ازلی بسم اللہ کے گنبد میں پالا گیا تھا اور میرے باپ نے مجھ کو اس بے پایاں احتیاط کے ساتھ پروان چڑھایا تھا کہ آج کل اس احتیاط کے ساتھ لڑکیوں کی بھی پرورش نہیں کی جاتی۔ اور اس بنا پر مجھ میں کنواری لڑکیوں کی سی جھجک پیدا ہو گئی تھی۔ اور کسی مردانہ جرأت کا تو ذکر ہی کیا مجھ میں اس قدر شرمیلا پن پیدا ہو گیا تھا کہ جب اپنے باپ کی بھری محفل یا کسی مشاعرے میں جاتا تو دل دھڑکنے اور پنڈلیاں کانپنے لگتی تھیں۔" (ص : ٦٢٧)

اس شرمیلے پن پر مستزاد جوش کے خاندان کی خواتین کے اوہام اور ان کے نتیجے میں "دُنیا بھر کے شہید مردوں، ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے تمام مقتول گوروں، بھوتوں، پریتوں، بلیتوں، دیووں، چڑیلوں" (ص : ۵۷) کو ملحوظ رکھیں تو دس گیارہ برس کے ڈرپوک جوش کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ سو اس کے بقول "یہ باتیں سُن سُن کر میں اس قدر سہم گیا تھا کہ رات کو گھر سے باہر قدم رکھنا تو در کنار، جب شام کے وقت مردانے مکان میں جاتا تھا تو ڈیوڑھی کے اِس دروازے سے لے کر اُس دروازے تک کوئی نہ کوئی ماما مجھ کو پہنچانے جایا کرتی۔ اور غسل خانے جاتا تھا تو ماما دروازے پر سے بار بار آواز دیا کرتی تھی کہ بھیاّ، ہم دروازے پر کھڑے ہیں۔ ڈرنا مت۔"[1] (ص : ۵۹)

الغرض جوش نے خوف کی فضا میں بچپن بسر کیا۔ عورتوں کے اوہام اور خوف تو سب جگہ ہی ہوتے ہیں لیکن باپ کی سختی نے جوش کے لیے جبر اور حبس کے جس ماحول کی تشکیل کر رکھی تھی، اس کا اندازہ صرف اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ جوش نے جہاں کہیں بھی باپ کا تذکرہ کیا ہے تو اس میں نہ احترام ملتا ہے اور نہ ہی محبت۔ اس لیے اباّجی، والد صاحب، والد محترم، قبلہ وغیرہ کہنے کے برعکس ہمیشہ "میرا باپ" کہا (صرف ایک آدھ موقع پر میاں لکھا، کہ جوش اپنے باپ کو میاں کہتے تھے)۔ اس "میرا باپ" سے

---

[1] ایک خوف زدہ لڑکا جب غسل خانے میں بیٹھا ہو اور باہر سے عورت کی آواز اسے بار بار تسلی دے رہی ہو تو اس سے اعصاب میں کس نوع کی CONDITIONING ہوئی ہو گی اس کی نفسیاتی وضاحت کرنے کو جی چاہتا ہے۔ لیکن، افسوس میں خود اپنے زمانے کے اوہام سے خوف زدہ ہوں۔

اپنائیت کے بجائے جس بیگانگی کا اندازہ ہوتا ہے اسے بطورِ خاص واضح کرنے کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ صرف جوش کی یہ منھ بولتی سطریں ہی کافی ہیں :

> "جی ہاں! میرے باپ نے کسر اُٹھا نہ رکھی تھی مجھ کو "وہ" بنا دینے میں جس کو مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی کی اصطلاح میں "جوانِ صالح" اور اہلِ نظر کی زبان میں مخنث کہتے ہیں۔" (ص : ۶۲۹)

ان سطروں کی تلخی اس جبر اور گھٹن کی غماز ہے جس میں جوش کا بچپن بیتا اور جو کم سن جوش کے ذہن میں نہ صرف باپ سے مشروط ہو کر رہ گیا بلکہ باپ ان تمام ممنوعات، تحریمات اور ٹیبوز کی علامت بھی بن جاتا ہے۔ اس لیے جوش کی رندی اور عوام الناس کے بقول ان کے فسق و فجور کو بھی باپ کے حوالے سے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ سارتر نے WORDS میں لکھا ہے :

> "اصولاً تو باپ اچھا ہوتا ہی نہیں جس کی وجہ اس کی کوئی خامی نہیں بلکہ وہ پدری بندھن ہے جو اب ناکارہ ہو چکا ہے۔ بچوں کو جنم دینے سے بہتر کوئی بات نہیں لیکن ان کا محض ہونا اچھا خاصا گناہ ہے۔ اگر میرا باپ زندہ بچا ہوتا تو یقیناً اس نے مجھے اپنے بوجھ تلے کچل دیا ہوتا۔"

لیکن سارتر کے برعکس جوش کے باپ انھیں کچلنے کو موجود تھے۔ چنانچہ جوش نے کئی ایسے واقعات قلم بند کیے ہیں جہاں باپ کی بنا پر اپنے گہرے جذبات و احساسات یا فوری ہیجانات کو کچلتے ہوئے خود پر جبر کرنا پڑا۔ مثلاً "تاج محل دیکھ کر جب "بے ساختہ جی میں آیا کہ پھاڑ ڈالوں گریبان جیسے، اور ناچنے لگوں جیتھرک تھرک کر۔ لیکن جب کن انکھیوں سے باپ کی طرف دیکھا تو ڈر کے مارے کلیجہ مسوس کر رہ گیا۔" (ص : ۱۰۷)۔ یہ تو خیر ایک وقتی ترنگ تھی۔ لیکن شاعری پر پابندی تو بے حد گراں گزرتی تھی۔ جوش کے بقول تین نسلوں سے خاندان میں شاعری کا چرچا تھا۔ چنانچہ "نو برس کی عمر میں شعر کی دیوی نے مجھ کو آغوش میں لے کر مجھ سے شعر کہلوانا شروع کر دیا تھا۔" (ص : ۱۳۲) مگر باپ کو پٹھان بیٹے کی شعر و شاعری سے دلچسپی ایک آنکھ نہ بھائی جس کے نتیجے میں پٹائی، جیب خرچ بند ہو گیا۔ باپ نے

ساتھ کھانا کھلانا بند کردیا اور بہر ذلت کے بعد کان پکڑ پکڑ ترکِ شعر کی قسمیں کھانا (ص: ۱۳۳) ظاہر ہے یہ سب شدید نوعیت کا اعصابی دباؤ پیدا کرنے والے عوامل تھے اور سب کا مرکز تھا، باپ! بقول جوش :

"میں اس کش مکش میں پڑ گیا کہ اپنی فطرت کا حکم مانوں کہ اپنے باپ کا خارجی فرمان قبول کروں۔ سوچنے لگا، میں اپنی ذات سے جدا کیوں کر ہو جاؤں۔ شعر کہتا ہوں تو باپ بگڑتے ہیں۔ نہیں کہتا تو دِل پر انگارے آتے ہیں۔ اُدھر باپ کا حکمِ واجب الاذعان، اِدھر فطرت کا ناقابلِ تسخیر میلان۔ اُدھر منشائے پدر، اِدھر تقاضائے قضاء قدر۔" (ص: ۱۱۹)

لیکن "باپ کے اس حکمِ امتناعی اور زنانہ و مردانہ خفیہ پولیس کے تقرر" کے باوجود شعر گوئی ترک نہ کی جا سکی چنانچہ چوری چھپے شعر کہہ کر انھیں اپنے صندوقچے میں اسمگلروں کی طرح مقفل کر دیتا اور ماں اس صندوقچے کو چھپا کر رکھتی۔ میری ماں کو میری اس حالت پر بڑا ترس آتا تھا مگر وہ اداس ہو جانے کے سوا اور کر ہی کیا سکتی تھی۔" (ص: ۱۱۹)

"بالآخر شعر گوئی کی اجازت اس وقت ملی جب چوری پکڑی گئی اور اشعار والے کاغذات پھاڑ دیے گئے۔ جس کے نتیجے میں مُنھ سے ایک دردناک چیخ نکلی اور میں بے ہوش ہو گیا۔ میری ماں دیوانہ وار مجھ سے چمٹ کر رونے لگیں۔ میاں کے حواس اُڑ گئے۔" (ص: ۱۲۰) اور یوں اعصابی دورے نے شعر گوئی اجازت دلوا دی۔

تندمزاج باپ اور نرم خو ماں کے بیٹے نے اپنے باپ کے ضمن میں جس ردِ عمل کا اظہار کیا وہ ایڈی پس الجھاؤ کی واضح ترین مثال ہے۔ یعنی باپ کے مرنے کی تمنا کرنا اور یہ تمنا بھی لاشعوری طور پر خوابوں میں اظہار نہیں پاتی، بلکہ بولنے کی صورت میں "اللہ کرے مر جائیں میاں" (ص: ۴۳) اور اس سے بھی بڑھ کر اس وقت جب باپ نے چاقو کی نوک سے اُٹھا کر خربوزہ کھانے سے منع کیا تو "مجھے اس قدر غصہ آ گیا تھا کہ میں نے باپ کی طرف چاقو اس طرح نشانہ باندھ کر پھینک مارا تھا کہ اگر وہ ان کے سینے میں چُبھ

جاتا تو لہو لہان ہو جاتے" (ص: ۳۲)

یہ کم سنی کے واقعات ہیں اور ظاہر ہے ایسے واقعات کم سنی ہی کے ہوتے ہیں۔ لیکن نفسیاتی لحاظ سے ان کی اہمیت مسلّم ہے۔ واضح رہے کہ کتاب کے آغاز میں جوش نے اپنی یادداشت کی خرابی اور حافظے کی کمزوری کا مفصل ذکر کیا ہے اس حد تک کہ ایک مرتبہ تو وہ اپنا تخلص تک بھول جاتے ہیں۔ (ص: ۲۵) لیکن اس کے باوجود باپ کے حوالے سے جنم لینے والی تلخیاں اپنی تمام جزئیات سمیت یاد ہیں اس لیے کہ یہ اچھے خاصے TRAUMATIC تجربات تھے اور اسی لیے انھیں فراموش کر دینا آسان نہ تھا جوش نے بعد میں شراب نوشی اور اس کے ساتھ ساتھ جنسی مہمات سر کرنے میں جو عمر بسر کی اور پھر ان کا مزے لے لے کر تذکرہ کیا تو یہ سب باپ کے جبر کے خلاف ردِ عمل کا واضح اظہار تھا۔ اس سے قبل جوش کی اس تحریر کا اقتباس دیا جا چکا ہے جس میں انھوں نے لکھا تھا کہ "میرے باپ نے کوئی کسر نہ اٹھا رکھی تھی مجھ کو "وہ" بنا دینے میں۔" اس ضمن میں وہ مزید رقم طراز ہیں:

"لیکن وہ جو کہتے ہیں جس کو اللہ رکھے اسے کون چکھے، میرے باپ کی یہ تمنّا پوری نہیں ہوئی اور قدرت کی حکمت وغیرت نے یہ بات کسی طرح بھی گوارا نہیں فرمائی کہ میں شاعر کے بجائے مولانا بخش اللّٰہ بن کر رہ جاؤں۔ مطرب کو چھوڑ کر مؤذن سے دل لگاؤں۔ کھرّے کے تلوں سے نظر پھیر کر تسبیحوں کے دانے گھماؤں۔ صبا کے شیشوں سے قرابت کا رشتہ کاٹ کر استنجوں کے ڈھیلوں سے اپنا شجرۂ نسب ملاؤں شراب کے پیمانوں میں تیرنے کے بدلے وضو کے بدھنوں میں غوطے کھاؤں اور کالی زلفوں کی گھنیری چھاؤں سے بھاگ کر سفید ڈاڑھیوں کی چلچلاتی دھوپ میں جا کر بیٹھ جاؤں۔" (ص: ۶۲۹)

جوش نے اپنے طنز کے تیروں کے لیے جو ہدف منتخب کیے ہیں وہ سب اخلاقی معیار کی نمائندگی کرتے ہیں اس لیے انھیں مسترد کر کے درحقیقت وہ اپنے باپ کو مسترد کر رہے تھے جو ان کے لاشعور میں اوامر و نواہی سے مشروط ہو چکے تھے۔ اس لیے جب کبھی جوش نے کوئی ایسی ویسی حرکت کی اور اس پر پشیمانی یا توبہ استغفار

کے برعکس اسے اپنی انا کی تسکین کا انداز جانا تو یہ درحقیقت لاشعوری طور پر اپنے باپ کے مقابل آکر اپنے وجود کے اثبات کا ایک انداز تھا۔ اس لیے یہ حکم عدولی اپنی انا کے استحکام کے لیے ضروری غذا کا کام کرتی تھی اور اس احساس کی تقویت کا باعث بنتی تھی کہ اب وہ اپنے باپ کے پابند نہیں کہ اب وہ بچے نہیں رہے۔ اب ان پر کوئی حکم چلانے والا نہیں۔ وہ جو چاہے کر سکتے ہیں۔ انھیں کوئی ٹوکنے والا نہیں۔ وہ آزاد اور خودمختار ہیں۔

آزادی کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں اور اپنی حدود۔ اگر انھیں ملحوظ نہ رکھا جائے تو خلیل جبران کے بموجب انسان اپنی آزادی کا غلام بن جاتا ہے اور یہی حال جوش کا بھی ہوا۔ اپنے باپ سے آزادی چاہی تھی سو حاصل کرلی تو اب؟

اب وہ آخری آزادی حاصل کرتے ہیں۔ جوش کے الحاد نے خصوصی شہرت حاصل کی ہے اور اسی بنا پر وہ عمر بھر معتوبِ خلائق بھی رہے۔ اس الحاد کا نفسیاتی سرچشمہ بھی باپ سے بغاوت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ بقولِ جوش:

"میرے دل میں جوانی آتے ہی دین سے بغاوت کا میلان پیدا ہو گیا تھا اور میرے راسخ العقیدہ باپ تک جب یہ خبر پہنچی کہ میں بعض "مسلمات" کا مذاق اڑاتا ہوں تو انھوں نے میرے منھ پر تھپڑ مار کر فرمایا تھا کہ مجھے اس کا خوف پیدا ہو گیا ہے کہ تو آگے چل کر گمراہ ہو جائے گا۔ اللہ کا لاکھ لاکھ شکر کہ میرے باپ کا خیال درست نکلا اور میں "گم راہ" ہو گیا۔ اسے فضل کرتے نہیں لگتی بار۔" (ص: ۱۷)

جوش نے جب حکم چلانے والے ایک باپ کو مسترد کر دیا تو پھر حکم کی علامت بننے والے ہر نوع کے باپ کو مسترد کرنا ان کی بے پایاں انا کے اثبات اور تسکین کے لیے لازم قرار پاتا ہے۔ اور جوش کے معاشرے میں ایسی علامات کی کمی نہ تھی۔ انگریز دشمنی (جوش کے بقول "اور فرنگی سے نفرت ہو گئی") ارتفاع پا کر تخلیقی سطح پر انقلابی شاعری کا روپ دھارتی ہے۔ چنانچہ جوش کے الفاظ میں "اور یہی لڑکپن کی نفرت آگے چل کر میری سیاسی نظموں کے روپ میں مشعل افشانی کرنے لگی۔ (ص: ) نظام سے جھگڑے کو بھی

اسی نفسیاتی رنگ میں دیکھنا چاہیے۔

لیکن جہاں تک جوش کے مبینہ الحاد کا تعلق ہے تو اُن کا الحاد اسلام، دین کی رُوح، آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم سے بغاوت کا اعلان نہ تھا بلکہ بعض امور میں تخلیقی سطح پر بغاوت کا اظہار تھا۔ اس لحاظ سے جوش کو نطشے کا ہم پلہ قرار دیا جا سکتا ہے جس نے اپنے عہد میں مروج مسیحی اخلاقیات کو مسترد کرنے کی سعی کی تھی۔ اس کے الحاد میں چھپی دین داری کو اقبال جیسا صاحبِ نظر ہی سمجھ سکا۔ البتہ جوش کو سمجھنے کے لیے کوئی اقبال نہ تھا (لطیفہ یہ ہے کہ خود علامہ اقبال پر بھی کفر و الحاد کا فتویٰ لگ چکا تھا)۔

جوش نہ تو اسلام دشمن تھے اور نہ ہی دینی معنوں میں مُنکرِ خُدا۔ جوش نے "سچا خواب یا میرے تحت الشعور کا فعال اضطراب" کی ضمنی سرخی تلے جو کچھ لکھا ہے وہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہم ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ جوش کے لاشعور میں جو ترازو تھی اس کے ایک پلڑے میں اگر باپ تھا تو دوسرے میں خُدا۔ اسی لیے تو وہ خُدا سے خوب کلام کرتے ہیں :

> "میں نے اللہ میاں سے باتیں شروع کر دیں۔ میں نے کہا "سُنتا ہوں کہ اے اللہ میاں، جب کوئی تمھاری طرف ایک قدم اُٹھاتا ہے تو تم اس کی جانب سو قدم بڑھ آتے ہو۔ لیکن میرے ساتھ تمھارا معاملہ برعکس ہے۔ میں تمھاری طرف بڑھتا ہوں اور تم ٹس سے مس نہیں ہوتے ہو۔ تمھیں خوش کرنے کے لیے میں نے اپنے باپ کو ناخوش کر دیا، جائیداد سے محروم ہو گیا اور تم مجھے یہ بتلاتے ہی نہیں کہ میں راہِ راست پر ہوں یا گم راہ ہو گیا ہوں۔ اے اللہ میاں، کچھ تو منھ سے بولو، سر سے کھیلو" (ص: ۱۴۶)

جوش کی شخصیت میں مذہب کس حد تک رچا ہوا تھا، اس کا اندازہ ان خوابوں سے لگایا جا سکتا ہے جن میں سے ایک میں حضرت ابوذر غفاریؓ، حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم اور حضرت علیؓ کی زیارت کرتے ہیں۔ (ص: ۱۹۰) تو دوسرے میں خود آنحضرتؐ تشریف لاتے ہیں (ص: ۲۰۳) یوں کہ کمرے میں اپنے مطہر وجود کی ایسی جانفزا اور پاک خوشبو چھوڑ جاتے ہیں جس کی گواہی بیوی، چھوٹے دادا اور

لازمی بھی دیتی ہے۔ (ص: ۲۰۵) ایسے کرشمے تو صاحبِ کشف اولیا سے سرزد ہوتے ہیں تو پھر یہ رندِ شاہد باز اور یہ عظیم سعادت؟ کیا ملحد دیدارِ رسولؐ سے مشرف ہو سکتا ہے؟

نفسیاتی لحاظ سے پہلا خواب بے حد اہمیت کا حامل ہے، کیونکہ اس کی تعبیر یہ نکلی کہ باپ نے بیٹے کی عظمت کا اعتراف کرلیا۔

"میرے باپ پر رقت طاری ہوگئی اور رُندھی ہوئی آواز میں فرمایا "بیٹا، میں تیرے کردار کے سامنے سر جھکاتا ہوں۔" یہ کہتے ہی میرے باپ نے میرے سامنے سر جھکا دیا۔" (ص: ۱۶۲)

شبیر حسن نے اپنے باپ سے جنگ جیت لی تھی۔ اس کے بعد جوش جو کچھ کرتے رہے وہ ایک مختصر کہانی میں طویل فٹ نوٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔

# اناالحق

"میں یہ کہتا ہوں :

"اگر میں اپنے قول اور اپنی تعلیم سے منکر ہوتا تو حلقۂ عزت سے خارج ہو چکا ہوتا . . . .

"اور میں نے کہا :

"اگر تم حق شناس ہو، تب اس کی نشانیاں پہچانو۔

"میں اس کی نشانی (تجلی) ہوں۔

"اناالحق۔

"اور یہ اس لیے کہ میں نے حق سے منھ نہ موڑا . . . .

"مجھے ہلاک کر دو۔

"تختۂ دار پر لٹکا دو۔

"میرے ہاتھ اور پاؤں کاٹ دو۔

"میں اپنے دعویٰ سے منکر نہ ہوں گا" [1]

"۲۴ ذی القعدہ ۳۰۹ ہجری کو بغداد میں بابِ خراسان کے سامنے ایک بندۂ خدا کو لایا گیا اور تپتی ہوئی دھوپ اور بے تاب خلقت کے سامنے چوبِ خشک کی سولی پر چڑھایا گیا۔ مشاق جلادوں کو لاانتہا بے دردی اور کمال آہستگی کے ساتھ قطع و برید کرنے کی خاص ہدایات تھیں۔ سو ان کی تلواریں کند اور چہرے بانقاب تھے۔

---

[1] حلاج۔ طواسین۔

"اس بزرگ کو پتھروں، لاٹھیوں اور قمچیوں سے دیر تک مارا....

"پھر یک لخت کئی تلواریں چمکی تھیں اور دونوں ہاتھ کٹ کر خاک ہوئے تھے....

"تلواریں کچھ دیر تھمنے کے بعد ان جان ہوا کی سرعت کے ساتھ پھر چمکی تھیں اور اس بار وہ قدم کہ جوان ہاتھوں کے عقب میں اکثر بے تاب گئے اور لوٹ کر پُر اعتماد آئے تھے اب جسم سے الگ تھلگ کٹے ہوئے سامنے تھے۔

"اس دوران تلواریں بار بار چمکی اور تھی تھیں اور آہستہ آہستہ ابوالمغیث الحسین بن منصور الحلاج کے ہاتھوں اور قدموں کے ساتھ ساتھ خاک میں ان کے دونوں کان، ان کی ناک، ان کی زبان اور ان کی دونوں آنکھیں بھی، اپنے تن دلجن سے جدا ہو کر شامل ہو چکی تھیں....

"مغرب کی اذان کے ساتھ ان کا سر قلم کرنا طے پایا تھا....

"یہ بھی کہا جاتا ہے کہ سر قلم اگلی صبح ہوا اور رات بھر منصور حلاج کو جان کنی کی اس حیرت انگیز اور ناقابلِ تخیل حالت میں زندہ رکھا گیا۔" [۱]

اور یوں منصور حلاج نے عمل سے اپنے لکھے کی صداقت کی شہادت دے دی۔ انا الحق!

کیا واقعی یہ کلمہ کفر تھا جو اسے اذیتیں دے دے کر ہلاک کیا گیا؟ مدتوں کسی نے اس سوال کی طرف دھیان ہی نہ دیا اور منصور کو ایک کافر گردانا جاتا رہا۔ جو اس انتہا تک نہ گئے وہ اسے ایک انا پسند صوفی سمجھتے رہے، جب کہ نفی خودی اور ذلّتِ نفس پر زور دینے والے صوفیا تو اپنی شخصیت میں انا کی ہلکی سی پرچھائیں بھی برداشت نہیں کر سکتے اور بحیثیت مجموعی حالت کچھ حالی کے اس شعر جیسی رہی ہے:

سُنا ہے صوفی کا قول ہے یہ، کہ ہے طریقت میں کفر دعویٰ
یہ کہ وہ، دعویٰ بہت بڑا ہے، پھر ایسا دعویٰ نہ کیجیے گا

ظاہر ہے منصور کی بے کراں انا کو "میں حق" کے نعرے کی کیسے اجازت دی جاسکتی تھی۔ یہ

---

[۱] صلاح الدین محمود، باب خراسان، "سویرا" لاہور، خاص شمارہ، مئی ۱۹۷۶ء۔

اس جرم انا کی سزا بھی تھی اور مستقبل کے انا پسندوں کے لیے تنبیہ بھی۔

وقت نے اس اندازِ نظر کو اگر قطعی طور پر غلط نہ بھی ثابت کیا تو کم از کم منصور کی شخصیت اور اس کے نعرہ حق کی گہرائی اور سچائی کو سمجھنے والوں کا ایک حلقہ بن گیا، جیسے ابن عطاء محمد بن خفیف ابوالقاسم نصر آبادی، شیخ ابوسعید ابوالخیر، شیخ ابوالقاسم گرگانی اور شیخ ابوالعباس شقانی۔ یہ وہ صوفیا تھے جو اپنے وجدان کی روشنی میں اس کی شخصیت کی ضیا کو پہچانتے تھے اور اپنی روحانی واردات کے حوالے سے انا الحق کو زیادہ بہتر طور پر سمجھنے میں کامیاب رہے۔ ان میں سے حضرت داتا گنج بخش رح اہم ترین حیثیت کے مالک ہیں اور منصور کے مداحین میں انھیں بلاشبہ اہم ترین مقام دیا جا سکتا ہے۔ وہ "کشف المحجوب" میں یوں رقم طراز ہیں :

"مجموعی مشائخ میں سوا چند کے کوئی ان کے کمال فضل، صفائے حال، کثرت اجتہاد اور ریاضت کا منکر نہیں ہے۔ ان کے ذکر کا اس کتاب میں اثبات نہ کرنا بے امانتی ہوتی ... کیا نہیں دیکھتے کہ شبلی نے فرمایا ہے : میں اور حلاج ایک ہی چیز ہیں۔ میرے جنون نے مجھے مخلصی دلادی اور اس کی عقل نے اسے ہلاک کر ڈالا۔

اگر وہ دین میں مطعون ہوتے تو شبلی یہ نہ کہتے کہ وہ اور حلاج ایک ہی چیز ہیں۔ اسی طرح محمد بن خفیف نے فرمایا "وہ عالم ربانی ہیں ..... حسین بن منصور حلاج جب تک رہے، لباس صلاح میں رہے۔ وہ نماز کے پابند، ذکر و مناجات بسیار کرنے والے، پیوستہ روزے رکھنے والے تحمید میں مہذب اور توحید میں لطیف نکات بیان کرنے والے تھے۔ اگر ان کے افعال سحر ہوتے تو یہ سب کچھ ان سے سرزد ہونا محال ہوتا۔ پس درست ہوا کہ صاحب کرامت تھے اور کرامات سوائے ولی کے ظاہر نہیں ہو سکتیں۔"

آج کے عہد میں کہ حقیقی صوفی عنقا اور صاحب اسرار ناپید ہے اور اس کی جگہ کلمدازوں نے سنبھال رکھی ہے، منصور حلاج کے کافر ہونے یا نہ ہونے کی بحث بے سود ثابت ہوتی ہے۔ اس بنا پر بھی کہ لادین سوچ کے چلن میں کفر و شرک اور عابد و معبود ایسے الفاظ اور ان سے وابستہ تلازمات

اپنی مذہبی حیثیت سے ہٹ کر اکیڈیمک نوعیت اختیار کر لیتے ہیں، جس کے نتیجے میں ان سے جذبات و احساسات کی وہ شدید کیفیات غلو نہ ملیں گی جو کبھی صرف ان ہی کے لیے مخصوص ہوں گی۔ ایسے میں انا الحق کا نعرہ اور اس کے حق و باطل ہونے کی بحث جذباتی ہونے کے برعکس علمی رنگ اختیار کر جاتی ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ ماضی میں یہ اور اس نوع کی دیگر بحثیں صوفیا اور دینیات کے علماء کے لیے مخصوص تھیں۔ اس لیے یہ بحثیں بھی تصوف اور دین کے دائرے میں ہی رہتی تھیں۔ لیکن اب انا الحق یا اس نوع کے دیگر موضوعات کا مطالعہ علمی سطح پر ہونا چاہیے، یعنی ان موضوعات پر غور و فکر کرنے والوں کا بطورِ خاص صوفی یا عالمِ دین ہونا لازمی نہیں، بلکہ میں تو اس حد تک بھی جانے کو تیار ہوں کہ علمی لحاظ سے ان موضوعات پر غور ہونا چاہیے۔ اس لیے آج کی علمی فضا کی مناسبت میں اب اس امر پر توجہ کرنی چاہیے کہ وہ کیا نفسی کیفیت تھی جس نے منصور حلاج سے انا الحق کا نعرہ لگوایا۔ ولیم جیمز اور ژونگ ایسے نفسیات دانوں نے کشف و کرامات اور مذہبی واردات اور روحانی معجزوں کا جدید نفسیات کی روشنی میں جو گہرا اور بصیرت افروز مطالعہ کیا ہے، اس سے منصور حلاج یا برہنہ تیغ اور صرف لا الٰہ الا اللہ تک کلمہ پڑھنے والے سرمد ایسے بزرگوں کی روحانی شخصیت کی نفسی اساس کو اگر کلیتاً نہیں تو جزوی طور پر یقیناً سمجھا جا سکتا ہے۔

منصور حلاج کے بقول :

"پروانہ صبح دم تک شعلے کا طواف کرتا اور اپنے ہم جنسوں کو بیانِ شیریں سے روحانی واردات کا احوال سناتا ہے۔

"اور پھر مکمل اتصال کی خواہش کی تکمیل کے لیے شعلے کے حسن جمال سوز میں خود کو جذب کر دیتا ہے۔ شعلے کی روشنی حق کا علم ہے۔

"اس کی تپش حق کی حقیقت ہے۔

اور اس سے اتصال حق کی صداقت ہے۔

وہ نہ تو اس کی روشنی سے آسودہ ہوا اور نہ ہی تپش سے۔

"پس وہ اس میں غوطہ زن ہوا۔
"ساتھی اس کی واپسی کے منتظر تھے تاکہ وہ
انھیں حقیقی نظارے کی خبر دے سکے، کہ سنی سنائی باتوں سے مطمئن نہ تھا۔
"عین اسی وقت وہ مکمل طور سے بھسم ہو رہا تھا۔
مختصر ہوتا ہوا، یوں کہ اجزا پریشان ہو گئے۔
"وہ جسم اور صورت اور پہچان کے نشانات سب سے آزاد ہو چکا تھا۔ تو اب وہ اپنے ساتھیوں کے پاس کیسے واپس آئے؟
"اور وہ بھی اس حالت میں کہ جس میں وہ اب ہے؟
جس نے نظر کی منزل پائی وہ خبر سے بے گانہ ہو گیا۔
جو مقصودِ نظر تک جا پہنچا، نظر سے بے نیاز ہوا۔" [۳۵]

کیا اس جذب و شوق اور والہانہ پن کا اظہار کرنے والے کا نعرۂ انا الحق نعرۂ کفر ہو سکتا ہے؟ اور اس سے بھی ہٹ کر کیا یہ نعرہ انائے محض کا اثبات بھی کرتا ہے؟

ان سوالات کے ضمن میں خدا اور بندے کے تعلق کو ملحوظ رکھنا بے حد اہم ہے۔ بلکہ یہ اس بنا پر تو اور بھی زیادہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ خدا تو اپنی وحدانیت میں قائم بالذات اور تغیر نا آشنا ہے۔ لہٰذا وہ یکتا ہے۔ لیکن بندوں کا معاملہ ایسا نہیں کہ ہر انسان اپنے بطون میں انفرادیت کی ایک الگ کائنات چھپائے ملتا ہے۔ وحدت اور کثرت کے تصور کو دیکھیں تو کثرت فطرت میں نہیں، کیونکہ تمام تنوع اور بوقلمونی کے باوجود فطرت دائمی اور مستقل اصولوں کی پابند ملتی ہے۔ اس لحاظ سے تو فطرت کی تمام تغیر آشنائی ایک دائم اساس پر استوار ملے گی۔ یہ تو انسان ہی ہے کہ حیات و موت کے طبعی اصولوں کے باوجود وہ اپنے باطن میں اپنے الگ اصول اور پھر ان کی مطابقت میں شعارِ زیست اور تصورِ ذات رکھتا ہے، جس کے نتیجے میں ایک صف میں کھڑے ہزاروں لوگ بھی ایک خدا کو سجدہ کرنے میں ایک نہیں

---

[۳۵] طاسین فہم

ہو پاتے، بلکہ ہر اعداد ہی میں منقسم رہتے ہیں۔ یوں دیکھیں تو ہر عبد کا معبود الگ الگ ہو جاتا ہے۔ ایک تو خدا کا وہ تصور ہے جو عمومی حیثیت میں مذہب سے ملتا ہے اور دوسرا وہ جو فرد ہی کی شخصیت اپنے مزاج کی مناسبت سے تشکیل کرتی ہے۔ یہ خدا کی وحدانیت کی ثنویت نہیں بلکہ اس لیے کہ حواسِ خمسہ اور حیات کے زندان میں مقیّد انسان کے لیے خالص مجرد اور خالص "لا" کا تصور کرنا یا اسے احاطۂ ادراک میں لانا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے ۔۔۔ اتنا مشکل کہ تصوف کی تمام تاریخ اور صوفیا کی تمام روحانی جدوجہد کو اسی کے حصول کی کاوش کے مترادف قرار دیا جا سکتا ہے۔ بلکہ دیکھا جائے تو صاحبِ شریعت اور صاحبِ طریقت میں اسی سے امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ صاحبِ شریعت "لا" کی تفہیم سے خود کو آزاد رکھ کر دینی احکام بجا لاتا ہے جب کہ صاحبِ طریقت "لا" کے ادراک کے لیے خود کو وقف کیے رکھتا ہے۔ صوفیانہ مستی اور سُکر (اور اس عالم کی شطحیات) سب اسی کی تفہیم کے انداز ہیں۔ ولیم جیمز نے اپنی معروف تالیف VARIETIES OF RELIGIOUS EXPERIENCE میں امام غزالی کا ایک طویل اقتباس درج کیا ہے جس میں یہ معنی خیز سطریں بھی ملتی ہیں :

"حالتِ مستی میں صوفی کو ماورائے عقل و حس حقائق کا ادراک ایسا ہی براہ راست اور یقینی ہوتا ہے جیسا کہ کوئی شخص ہاتھ سے کسی چیز کو چھو کر اس کے وجود کو حقیقی سمجھتا ہے۔" [۷]

ولیم جیمز نے اس پر یہ اضافہ کیا ہے :

"تمام مذاہب کے صوفی اس میں ہم نوا ہیں کہ اس حالت کے بیان کے لیے نہ کوئی زبان ہے اور نہ فہم کے کوئی سانچے۔ جس کو یہ تجربہ ہوا اس کے لیے وہ یقینی اور حقیقی ہے لیکن جو اس سے محروم ہو اس کو بتانا اور سمجھانا ناممکن ہے۔" [۸]

عام انسان (اور اس میں صوفیا کی اکثریت بھی شامل ہے) حالتِ عبد پر قانع بلکہ خوش رہنے اور عبد ہونے کو اپنے لیے باعثِ عزت گردانتے ہیں۔ جس کے اظہار میں کافی سے زیادہ تنوع

---

۷۔ اُردو ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم، "نفسیاتِ وارداتِ روحانی"، ص : ۵۹۲

۸۔ ایضاً۔

ملتا ہے ۔ کبھی عفو و کرم کے حوالے سے تو کبھی شکر نعمت سے، کبھی اس کی عظمت کے اعتراف سے تو کبھی اپنی ذلت و پستی کے احساس سے ۔ کبھی وہ آقا ہے تو یہ غلام ہیں اور ان سب پر مستزاد شوقِ سجود! اس صورت میں خُدا اور انسان کے باہمی تعلق میں انسان انفعالی کردار ادا کرتا ہے، بلکہ اس کی تکمیل کو شانِ بندگی قرار دے کر اپنے لیے وجۂ افتخار جانتا ہے ۔ لیکن صوفیا (مثال، منصور حلاّج) اور عام انسانوں (مثال، اقبال) میں ایسے بھی نکل آتے ہیں جو عبد ہوتے ہوئے بھی محض انفعالی کردار ادا کرنے پر قانع نہیں رہ سکتے ۔ ایک اپنے وجود کے حوالے سے اثباتِ حق کرتا ہے تو دوسرا پہلے تو "شکوہ" سے برابری کی سطح پر آجاتا ہے :

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہرجائی ہے

اور اس کے بعد "یزداں بکمند آور اے ہمّتِ مردانہ" کہ کر تسخیرِ خُدا کی سعی کرتا ہے ۔

جہاں تک انا الحق کا تعلّق ہے تو اس کے بارے میں علامہ اقبال نے دو نوع باتیں کہی ہیں ۔ ایک تو انھوں نے انا الحق کو ویدانتی نعرہ "اہم برہما اسمی" سے مربوط کیا ہے، چنانچہ ان کے بقول :

"... حسین منصور کی صورت میں یہ دبلستان پُر جوش وحدت الوجودیوں کی صورت اختیار کر گیا جس نے ہندی ویدانتوں کی سچی روح کے مطابق یہ نعرہ بلند کیا : انا الحق اہم برہما اسمی"۔ لے

یہ ابتدائی دور کے خیالات ہیں کیونکہ "تشکیل جدید الہیات اسلامیہ" میں اقبال نے انا الحق کو نئے معانی پہناتے ہوئے اسے تخلیقی صداقت (CREATIVE TRUTH) قرار دے کر اپنے مخصوص فلسفیانہ تصوّرات کے نظام میں شامل کر لیا ۔ چنانچہ "ارمغانِ حجاز" کے یہ اشعار اس نئے اندازِ نظر کے غماز ہیں :

انا الحق جز مقام کبریا نیست　　سزائے او چلیپاہست یا نیست
اگر فردے بگوید سرزنش بہ　　اگر قومے بگوید ناروا نیست

---

لے DEVELOPMENT OF METAPHYSICS IN PERSIA، ص ۸۹ ۔

بہ اس ملّت انا الحق سازگار است — کہ از خونش نم ہر شاخسار است

نہاں اندر جلالِ او جمالے — کہ او را نہ سپہر آئینہ دار است

انسان کی تمام زندگی تکمیلِ ذات کے لیے وقف ہوتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثریت تکمیلِ ذات کے اس عمل کو دولت، عزّت، شہرت، اور منصب کے مترادف گردانتی ہے، مگر یہ اندازِ نظر سطحی ہے، کیونکہ تکمیلِ ذات، داخلی ہے، لہٰذا اسے شخصیت کی کیمیاگری سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیمیاگری پر علمی اور فلسفیانہ نگاہ ڈالنے والے دانش وروں کا یہ خیال ہے کہ کیمیاگر کو محض سونا بنانے سے دلچسپی نہیں ہوتی، بلکہ سونا تکمیلِ ذات کے لیے ایک علامت کی صورت اختیار کرجاتا ہے۔ چنانچہ ژونگ اسی اندازِ نظر کا حامل ہے اور تکمیلِ ذات کے لیے جس عمل کو اس نے INDIVIDUATION کا نام دیا تھا اسکی مشابہتیں اسے کیمیاگری میں بھی نظر آتی ہیں۔ جس طرح گھٹیا دھاتیں آگ میں جل کر اور عملِ کیمیائی سے گزر کر قلبِ ماہیت کے بعد بہتر روپ اختیار کرتی جاتی ہیں، اسی طرح انسانی شخصیت بھی بہتر سے بہترین روپ اختیار کرتی جاتی ہے۔ عام لوگوں کے لیے حادثات اور زمانہ آتشِ تطہیر کا کام کرتا ہے۔ اہلِ شریعت کے لیے عبادات تو اہلِ طریقت کیلیے روحانیت کے پُرپیچ مراحل — منزل ایک ہی ہے مگر راستے جُدا۔

کیمیاگر جب گھٹیا دھاتوں کی قلبِ ماہیت کا ارادہ کرتا ہے تو اس کے پیشِ نگاہ سونے کی صورت میں ایک مکمل ترین دھات کا تصور ہوتا ہے۔ اسی طرح انسان تکمیلِ ذات کے لیے کوئی مقصدِ حیات رکھتا ہے جس کے حصول کی سعی اس کے لیے تکمیلِ ذات کے مراحل طے کرنے کے مترادف ہوتی ہے۔ اہلِ شریعت اس مقصد کے لیے آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلّم کی صورت میں سونے ایسی کھری اور سچی شخصیت کو مقصود بنا کر ان کے اسوۂ حسنہ پر چل کر تکمیلِ ذات کی سعی کرتے ہیں۔ چنانچہ شعرا کی نعتیں پیشِ نگاہ رکھنے پر یہ واضح ہوگا کہ ہر عہد کے مسلمانوں کے لیے آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات ایک مثالی شخصیت کی صورت میں راہ نما ستارے کا کام کرتی رہی ہے۔ لیکن صوفیا کے لیے مثالی شخصیت کا یہ انتخاب تین مراحل کو محیط ہوتا ہے — تصوّرِ شیخ، آنحضرتؐ کی ذاتِ مبارک اور خُدا۔ چنانچہ مختلف صوفیا اپنی اپنی ہمت، باطنی قوت اور روحانی توانائی کی بنا پر بالعموم پہلے یا دوسرے مرحلے تک ہی پہنچ پاتے

ہیں۔ صرف چندہی خدا کی منزل کے اہل ثابت ہوتے ہیں۔ تصورِ شیخ کو اپنے رُوحانی مرشد سے تطبیق (IDENTIFICATION) قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ آگا مرحلہ آنحضرتؐ سے عقیدت اور محبت کا آتا ہے اور اس میں سبھی سرشار رہتے ہیں۔ اکثریت یہیں تک پہنچ پاتی ہے لیکن معدودے چند کا مقصودِ حیات خدا ہے۔ حضرت عبدالقدوس گنگوہی نے معراج کا سن کر فرمایا : وہ نبی تھے، اس لیے اللہ سے ملاقات کرکے واپس آگئے۔ میں جاتا تو کبھی واپس نہ آتا۔ کبھی واپس نہ آتا۔ یہی تصوف کا مثالی تصور ہے اور اسی میں رمزِ تصوف نہاں ہے۔

اس لیے منصور حلاج کا انا الحق بھی حق کی منزل سے واپس نہ آنے کا ایک اعلان قرار دیا جا سکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ عبدالقدوس گنگوہی جسمانی طور پر حق سے قربت کی بات کر رہے تھے، جب کہ منصور حلاج نے نفسی طور پر حق کو پالیا۔ مگر غضب یہ کیا کہ برسرِعام اس کا اعلان کر دیا۔ اس امر کو فراموش کرتے ہوئے کہ باطنی واردات کے اعلان کا اذن نہیں۔ چنانچہ غالبؔ درد :

ہر چند چوں زباں ہیں مانندِ شمع ہم

پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

معلوم ہوتا ہے کہ منصور کے لیے آتشِ حق بے حد شدید ہو گی۔ جس طرح آگ میں جلنے والا "آگ آگ" چلاتا ہے، اسی طرح وہ انا الحق، انا الحق پکار اُٹھا۔ نادان سمجھے کہ اس نے اعلان کر دیا جب کہ وہ تجربے کی توانائی کے باعث پکار اُٹھا تھا انا الحق، انا الحق! موسیٰؑ پیغمبر تھے، بے ہوش ہو گئے منصور صوفی تھا لہٰذا پکار اُٹھا انا الحق، انا الحق۔ یہ اعلان کفر نہ تھا، اثباتِ حق تھا اور حق الیقین کی

ٹ اس کی بہترین مثال بابا فرید(؟) کے اس واقعے سے ملتی ہے۔ آپ اپنے ایک مرید کے ساتھ سفر کر رہے تھے کہ راستے میں ایک دریا آ گیا۔ نہ پل نہ کشتی، دریا کیسے پار ہو؟ انھوں نے اپنے مرید سے کہا: تو میرا ہاتھ پکڑ کر اور میرا نام لیتا ہوا دریا پر چلتا جا۔ ایسا ہی ہُوا اور مرید پانی پر چلتا ہوا دوسرے کنارے پر جا پہنچا۔ وہاں پہنچ کر اس نے دریافت کیا: آپ نے مجھے خدا کا نام لے کر پانی پر چلنے کو کیوں نہ کہا؟ آپ نے جواب دیا: اللہ کے مقابلے میں تجھے مجھ پر زیادہ اعتقاد ہے۔

آخری منزل کہ وہ اپنی ذات کے حوالے سے حق کی شہادت دے رہا تھا۔ اب تک تصوف مجرّد اور ماورائے ذات تھا، مگر منصور کی صورت میں وہ ذات کی ٹھوس بنیادوں پر استوار ہو رہا تھا۔ البتہ جس مسلک کی اساس نفیٔ ذات پر ہو، اس میں یہ واقعی کلمۂ کفر کے مترادف تھا۔ کفر انکارِ خدا میں نہ تھا، کفر اثباتِ ذات میں تھا، اور اسی کی اسے سزا ملی۔ لیکن جو ابلیس کے انکارِ سجدہ میں کفر دیکھنے کے برعکس اثباتِ اُلفت دیکھتا ہے، وہ اپنی زبان سے کیسے کلمۂ کفر ادا کر سکتا تھا؟

حلاج کے قلم سے نکلے ان مکالمات میں ابلیس ملعون شیطان ہونے کے برعکس ایک ہیرو ایسی رفعت اختیار کر جاتا ہے۔ چنانچہ اس کا انکارِ حکم عدولی کے برعکس لاشریک اُلفت کا مظہر بن جاتا ہے۔ یہ وہ انکار ہے جس کی اساس اثبات پر استوار ہوتی ہے:

اللہ نے اس سے کہا:

"سجدہ کر!"

اس نے کہا: "تیرے سوا اور کسی کو نہیں۔"

اللہ نے کہا: "میرے ملعون قرار دینے پر بھی نہیں؟"

اس نے کہا: "یہ مجھے سزا نہ ہوگی۔"

"میرا انکار تیری تقدیس کا اثبات اور میرا استدلال تیرے وجود میں منتشر ہے۔ بھلا تیرے مقابلے میں آدم کیا حیثیت رکھتا ہے۔ اور میں، ابلیس، بھی کون ہوں کہ ما و تُو میں امتیاز پیدا کر سکوں۔ وہ بحرِ عظمت میں غرق تھا اور نابینا؟"

"اُس نے کہا: "میرا راستہ تو تُو ہی ہے۔ میں تو ایک عاجز محب ہوں۔"

"اللہ نے اس سے کہا: تو مغرور ہو گیا ہے۔

"اس نے جواب دیا: "اگر ہم دونوں کے درمیان ایک نظر کا واسطہ بھی ہوتا تو یہ مجھے مغرور اور متکبر بنانے کو کافی ہوتی، لیکن میں تو وہ ہوں جو ازل سے بھی پہلے تیرا آشنا سا تھا۔ مجھے اس پر اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ میں نے زیادہ دیر تک بندگی کی۔ دونوں طرح کی مخلوق میں مجھ سے بڑھ کر

تجھے جاننے والا اور کوئی نہیں۔ تیرے مقاصد مجھ میں ہیں اور میرے تجھ میں۔ اور یہ دونوں آدم سے قبل کے ہیں ..... ۔

"مجھ میں اور تجھ میں کوئی فاصلہ نہیں۔ مجھے اس کا یقین ہے کہ قربت اور فاصلہ در حقیقت ایک ہی ہے۔ اگر تو مجھ سے منہ موڑے تو تیری جدائی میری ساتھی ہوگی۔ لہٰذا محبت اور فراق یکساں ہیں"۔ ۵۳

کیا یہ انداز گفتار ایک نافرمان اور باغی کا ہے؟ منصور حلاج اگر ابلیس میں یہ شدت جذبات محسوس کر سکتا ہے تو اس کے اپنے جذبات الفت کا کیا عالم رہا ہوگا؟ تلاش حق میں سالک کئی مقامات سے گزرتا ہے اور بہت کچھ اس کے مشاہدات میں آتا ہے۔ چنانچہ امام غزالی کے الفاظ میں "... ابتدا ہی سے عجیب انکشافات شروع ہو جاتے ہیں۔ بیداری ہی میں ملائکہ اور انبیاء کے ارواح نظر آنے لگتے ہیں۔ صوفیا ان کی آوازیں سنتے اور ان سے برکات حاصل کرتے ہیں"۔ اس انداز کے تجربات کا دیگر صوفیا کے ملفوظات یا تحریروں میں بھی ذکر مل جاتا ہے، لیکن کسی نے اس ضمن میں ابلیس کا حوالہ نہ دیا۔ منصور نہ جانے کشف کی کس منزل پر پہنچا جہاں اس نے ابلیس کی صورت میں منفی سے اثبات حاصل کیا۔ یہ وہ مقام کشف ہے جہاں تک پہنچنے کی کسی کسی ہی میں استعداد اور توانائی ہوگی، کیونکہ اصل مسئلہ مقام کشف تک پہنچنا نہیں بلکہ وہاں سے بقائمی ہوش و حواس واپسی ہے۔ جن کا ظرف اس نوع کے شدید تجربات کا متحمل نہیں ہوپاتا وہ مجذوب بن جاتے ہیں۔ اسی لیے عام عقیدے کے برعکس تصوف میں مجذوب کو کوئی بہت اونچا مقام نہیں دیا جاتا۔ منصور حلاج نہ صرف یہ کہ اس مقام سے واپس آیا بلکہ "لا" سے اثبات کی صورت میں ایک نیا تصور معرفت بھی لایا، اور جس طرح دو منفی مل کر مثبت میں تبدیل ہو جاتے ہیں اسی طرح ابلیس کا انکار سجدہ اور منصور کا اپنا "لا" سے اثبات بل کر نقطۂ وحدت اور مکمل حق کی صورت اختیار کر جاتے ہیں، جس کا اعلان انا الحق سے ہوتا ہے۔ ابلیس نے سجدہ نہ کر کے اپنی بے پایاں محبت اور اس کے حوالے سے اپنی ذات کا اثبات کیا جب کہ منصور حلاج اپنے سجدے میں اپنی بے پایاں محبت اور ذات کا اثبات دیکھتا ہے۔ اس لیے اس کے لیے انا الحق

۵۳ "طاسین"، پیش ازل ذوم معنیین۔

کلمۂ کفر نہ تھا کہ اس کا اپنا عالم تو یہ تھا "اللہ نے میرے قلب سے معرفت کا اعلان کرا دیا۔ میں اس سے بہت دور تھا مگر اس نے قربت عطا کی۔ اس نے مجھے منتخب کیا اور بندۂ خاص بنا دیا۔" [۹]

اناالحق کے نفسی محرکات کیا تھے؟ بالفاظِ دیگر منصور حلاج کی شخصیت کی نفسی اساس کیا تھی؟ اس سوال کے جواب سے پیشتر اس اہم نفسی حقیقت کو پیشِ نگاہ رکھنا ضروری ہے کہ جہاں تک شخصیت کی نہج کا تعلق ہے تو صوفی اور تخلیقی فن کار ایک ہی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ ولیم جیمز نے "نفسیاتِ وارداتِ روحانی" میں متصوفانہ واردات کی جو چار خصوصیات بیان کی ہیں وہ تخلیقی عمل سے وابستہ کیفیات سے مشابہ ہیں اور تخلیقی فن کار ان سے ناآشنا نہیں رہے ہیں۔

متصوفانہ تجربے کی چار علامات یہ ہیں (۱) "جس کو بھی کوئی ایسا تجربہ ہوتا ہے وہ اسے ناقابلِ بیان سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ انسان کی عام زبان اور ادراک کے عام سانچے اس معاملے میں بے کار اور بے بس ہیں"۔ (۲) "اس قسم کا صاحبِ حال شخص اپنی اس شعوری کیفیت کو جذبہ و تاثر سے مشابہ ہونے کے باوجود علم و عرفان کی کیفیت سمجھتا ہے جس کی بدولت حقیقتِ حیات کی اتھاہ گہرائیاں اس پر منکشف ہوتی ہیں"۔ (۳) "یہ حالتیں نہ مستقل ہوتی ہیں اور نہ دیرپا"۔ (۴) "ارادہ اور کوشش سے یا توجہ سے یا خاص جسمانی اعمال سے ان احوال کے ورود کے لیے راستہ صاف کیا جا سکتا ہے"۔

اگرچہ صوفی اور تخلیقی فن کار کے مقاصدِ حیات الگ اور ان کے حصول کے راستے جدا گانہ ہوتے ہیں، لیکن دونوں کی شخصیت کی نفسی اساس کے کئی پہلوؤں میں اشتراک نظر آتا ہے۔ مثلاً دونوں میں شدتِ احساس کی فراوانی ملتی ہے جو بالعموم اس کیفیت پر منتج ہوتی ہے جسے شاعرانہ زبان میں گدازئ قلب سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ دونوں یک گونہ بے خودی کے خواہاں ہوتے ہیں۔ صوفیا کا سُکر اور جذب و مستی کے لمحات اور شعرا کی نشوں سے دلچسپی اس کی غماز ہے۔ صوفیا بعض اوقات شطحیات کی صورت میں کفر بول جاتے ہیں جب کہ شعرا میں بھی اس انداز کی باتیں کرنے والوں کی کمی نہیں رہی ہے۔ دونوں "مجھے گفتگو عوام سے ہے" کے مسلک کے حامل ہونے کے باوجود بطورِ خاص عوامی بننے کی کوشش نہیں کرتے جب کہ

---

[۹] "طاسین صفا"

اکثریت نے تو خود کو ہمیشہ عوام کی بھیڑ سے الگ ہی رکھا۔ مگران سب سطحی مشابہات پر مستزاد یہ کہ دونوں کشف سے آگاہ ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دونوں کے ہاں ان کے اظہار کی الگ الگ صورتیں ملتی ہیں۔ شاعر کا کشف اس کی تخلیق ہے تو صوفی کا کشف روحانی سرور سے گراں لمحۂ شعور۔ صوفیا اور ماہرین نفسیات دونوں نے ان کیفیات کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ الفاظ و اصطلاحات میں تو تفاوت مل سکتا ہے، کیفیات میں نہیں۔

حضرت داتا گنج بخشؒ فرماتے ہیں:

"اور جب کسی پر حق کی نمود ہوتی ہے تو اس قوتِ حال میں اس کے ہاتھ سے، فضل باری سے، ایسی عبارت لکھی جاتی ہے کہ خود تعجب ہوتا ہے۔ اور جب کوئی وہم والا اس کو سنتا ہے تو اس کو نفرت ہوتی ہے اور عقل ان کا ادراک نہیں کر سکتی۔ تب لوگ کہتے ہیں یہ سخن عالی ہے۔ اس حال میں ایک گروہ اپنے جہل کے باعث منکر ہو جاتا ہے اور دوسرا بھی جہل کی بنا پر اقرار کرتا ہے، اس واسطے کہ ان کا اقرار بھی انکار ہی ہوتا ہے۔"

ولیم جیمز نے اس عمل پر یوں روشنی ڈالی ہے:

"۔۔۔۔ صاحبِ حال کی قوتِ ارادی بالکل معطل ہو جاتی ہے اور اس کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی اعلیٰ اور زبردست قوت کے تسلط میں ہے۔ صوفی کی یہ حالت ان حالتوں کے مماثل ہوتی ہے جن میں کسی کے اندر کوئی دوسری شخصیت کارفرما ہوتی ہے یا کوئی نبوت کے انداز کی باتیں کرنے لگتا ہے یا بے ارادہ اس کے قلم سے کوئی تحریر سرزد ہونے لگتی ہے۔" [۱]

ٹرونگ نے تخلیقی عمل کی نفسیات کی جن الفاظ میں وضاحت کی ہے وہ بھی مندرجہ بالا کی بازگشت محسوس ہوتے ہیں:

"یہ وہ کارکردگی ہے جس میں شاعر اور اس کا تخلیقی عمل ہم آہنگی اختیار کر لیتے ہیں۔ اس ضمن میں اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ آیا اس نے شعوری طور پر اس تخلیقی محرک کی راہ ثانی قبول کی تھی یا

[۱] کتاب مذکورہ، ص ۵۶۱۔

یہ قوت اس پر یوں غالب آگئی کہ وہ بے بس ہو کر اس کے سامنے محض ایک آلہ یا اوزار کی صورت اختیار کر گیا۔ درحقیقت اسے ان باتوں کا شعور ہی نہیں رہتا۔ وہ تو خود ہی تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔ وہ اس میں شامل بھی ہوتا ہے اور اس کے مقاصد اور اس کی توانائیوں سے پیوست بھی رہتا ہے . . . . لیکن ان تمام کے باوجود اسے یہ آگہی حاصل ہو جاتی ہے کہ یہ تو اس کی ذات ہے جو یوں اس سے محوِ کلام ہے اور یہ کہ اس کی فطرت کی گہرائیاں اس پر منکشف ہو رہی ہیں۔ لہٰذا وہ بظاہر اس اجنبی تحریک کی ہم نوائی اور تابع داری کے علاوہ اور کچھ کرنے پر قادر نہیں ہوتا۔ اسے یہ بھی ادراک ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق کو اس پر کہیں زیادہ فوقیت حاصل ہے اور اس پر اسے ایسا تسلط حاصل ہے کہ اس ضمن میں وہ بالکل بے دست و پا ہو کر رہ گیا ہے"۔[۱۱]

حضرت داتا گنج بخشؒ اور ولیم جیمز نے ایک ہی بات کی ہے اور یہ وہ نفسی وقوعہ ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں "خودکار تحریر" کہا جاتا ہے۔ یہ ذہن کی غیر معمولی کیفیات کی غماز ہوتی ہے۔ چنانچہ بعض ماہرینِ نفسیات نے خودکار تحریر اور خودکار مصوری کو لاشعور تک رسائی کا ایک ذریعہ گردانتے ہوئے ان سے نفسی معالجہ کا کام بھی لیا ہے۔ تخلیقی فن کار اور بالخصوص شعرا اس ذہنی حالت سے بخوبی آگاہ ہیں۔ آمدِ شعر کی کیفیات اس کی مرہونِ منت ہوتی ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ تخلیقی فن کار میں یہ کیفیت لاشعور کی تخلیقی توانائی اور اثباتی پہلوؤں کے باعث ہوتی ہے اور یہی بعد میں تخلیق کی صورت میں اس کا انعام قرار پاتی ہے۔

صوفیا جس کیفیت کو جذب و مستی سے تعبیر کرتے ہیں اور جس میں زیادہ گہرائی میں غوطہ زنی کے وقت ناقابلِ فہم بلکہ بعض اوقات تو دین کے خلاف اور شرک و کفر ایسے کلمات ان کی زبان سے ادا ہو جاتے ہیں، یا امام غزالی کے بموجب احاطۂ تحریر میں آجاتے ہیں تو نفسیاتی باعث ان کا بھی وہی ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اس کی توضیح کے لیے نفسیات دان لاشعور کی اصطلاح استعمال کرتا ہے تو صوفی خود کو مافوق الفطرت کے حضور محسوس کرتا ہے۔ اس ضمن میں امام غزالی اپنے تجربات یوں بیان کرتے ہیں:

---

[۱۱] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY، ص ۲۳۵-۲۳۶۔

"۔۔۔۔ خلوت میں مجھ پر ایسے حقائق کا انکشاف ہوا جنھیں بیان کرنا تو درکنار ان کی طرف اشارہ کرنا بھی ممکن نہیں۔ مجھے یہ یقین ہو گیا کہ صوفیا کا راستہ خُدا کا راستہ ہے ۔۔۔۔ انتہائی منزلِ مقصود کلیتاً خُدا کے اندر جذب ہو جانا ہے۔ اس سے پہلے تمام وجدانات و احوال داخلے سے قبل محض دہلیز کی طرح ہیں۔ ابتدا ہی سے عجیب انکشافات شروع ہو جاتے ہیں۔ بیداری ہی میں ملائکہ اور انبیاؑ کی ارواح نظر آنے لگتی ہیں۔ صوفیا ان کی آوازیں سُنتے اور ان سے برکات حاصل کرتے ہیں۔ اس کے بعد رُوح صورتوں کے ادراک کو پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھ جاتی ہے اور ایسی حالت میں پہنچ جاتی ہے جو بیان میں نہیں آسکتی۔ اگر کوئی شخص بیان کرنے کی کوشش کرے تو لازماً اس کے الفاظ میں کفر و گناہ کا انداز پیدا ہو جائے گا۔"

المختصر، نفسی وقوعہ ایک ہی ہے۔ صرف اس کی تشریح و تفہیم کے لیے اصطلاحات الگ الگ ہیں۔ امام غزالی جیسے "روح" اور "ملائکہ اور انبیاؑ کے ارواح" قرار دیتے ہیں ژونگ انھیں سائیکی اور ARCHETYPES یا PRIMORDIAL IMAGES قرار دے گا، فرائڈ انھیں لاشور کے زیرِ اثر آزاد تلازمہ کی کیفیت اور خوابی علامات کی مذہبی تجسیم بتائے گا، جب کہ ایڈلر انھیں قوت کی علامات سمجھے گا۔

اب یہ اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا منصور حلاج نے "طواسین" کسی خاص روحانی جذب کے عالم میں قلم بند کی تھی، یا نارمل ذہنی حالت میں اور کیا یہ اجزا کی صورت میں لکھی گئی یا ایک ہی مرتبہ ضبطِ تحریر میں لائی گئی؟ آج ان سوالات کا درست اور قطعی جواب دینا ناممکن ہے۔ یہ صرف اسی صورت میں ہو سکتا تھا جب منصور حلاج نے خود اس کی تحریر کے عمل پر روشنی ڈالی ہوتی۔ مگر ایسا مواد دستیاب نہیں، لیکن انگریزی ترجمے[۲۵] کے باوجود شدتِ احساس سے عبارت میں عجب زیر و بم کا احساس ہوتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اعصابی مد و جزر کے ساتھ ساتھ الفاظ کی لہریں ساحلِ قلب کی طرف بڑھی چلی آ رہی ہیں۔ بعض اوقات مفہوم واضح ہے، تو کہیں مفاہیم کے تہ در تہ ہونے کا احساس ہوتا ہے، جب کہ ایسے مقامات بھی آتے ہیں جہاں سمجھ کر بھی نہ سمجھنے کا احساس ذہن کو ہانٹ کرتا رہتا ہے۔ میری

---

[۲۵] میرے پیشِ نظر عائشہ عبدالرحمٰن کا ترجمہ ہے۔

ذاتی رائے میں "طواسین" روحانی کشف کے ایک تہ لمحے کا ثمر ہے، بالکل اس طرح جیسے تاریک رات میں بجلی یک لخت چمک کر ایک لمحے کے لیے منظر کو منور کر دیتی ہے۔ اس میں کچھ چیزیں بہت نمایاں نظر آتی ہیں، بعض نسبتاً کم روشن ہوتی ہیں، تو ذرا فاصلے کی چیزیں روشنی اور سایوں کے امتزاج سے نئے روپ دھارتی محسوس ہوتی ہیں۔ جب اس ایک منور لمحے کا بیان ہوگا تو سامنے کی چیزوں کا بیان واضح ہوگا، لیکن روشنی سے دُور چیزیں، مدھم مبہم اور پُراسرار بن کر رہ جائیں گی۔ کچھ یہی عالم "طواسین" میں بھی نظر آتا ہے جہاں تیز روشنی، مدھم روشنی اور روشنی اور سائے گھلے ملتے نظر آتے ہیں۔ اور جب امام غزالی کے مندرجہ بالا اقتباس کی اقتضائی سطور پیش نگاہ رکھیں، یعنی ناقابل بیان روحانی کیفیات کو بیان کرنے کی کوشش سے اس کے الفاظ میں لازماً "کفر و گناہ کا انداز پیدا ہو جائے گا" تو پھر انا الحق کے دعوے کا محرک واضح ہو جانے کے ساتھ ساتھ اس امر کی بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ یقیناً یہ کسی خاص روحانی حالت کا ثمر ہے۔

نفسیاتی نقطۂ نظر سے منصور حلاج کی شخصیت کا مطالعہ کرنے پر اس میں بھی وہی غیر معمولی پن ملتا ہے جو بعض اوقات اعلیٰ پائے کے تخلیقی فن کاروں سے مخصوص سمجھا گیا ہے اور جسے افلاطون ربانی جنون (DIVINE FRENZY) اور الہامی دیوانہ پن (INSPIRED MADNESS) قرار دیتا ہے، اور جس کے بارے میں ژونگ نے اس خیال کا اظہار کیا ہے "فن کار کے ربانی جنون کا ذہن کی مریضانہ حالتوں کے ساتھ خطرناک حد تک حقیقی تعلق ہوتا ہے، ہر چند کہ اسے ان کا مترادف نہیں قرار دیا جا سکتا"۔ [۲۳]

اپنے تمام علم و فضل اور ذہنی کمالات کے باوجود منصور حلاج میں یقیناً الہامی دیوانگی کے آثار ہوں گے۔ علمی کمالات، حفظ قرآن مجید اور متین حجوں کے باوجود بعض معتقدین ان سے سحر و طلسم کے واقعات منسوب کر کے انھیں "حلاج الاسرار" قرار دیتے تھے جس کی حضرت داتا گنج بخش نے غیر مشروط الفاظ میں تردید کی ہے۔ ان کے بوجب یہ ساحر حسین بن منصور حلاج تھا۔

[۲۳] کتاب مذکور، ص ۴۴۳۔

حضرت داتا گنج بخشؒ نے "کشف المحجوب" میں ایک واقعہ بیان کیا ہے جو نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہم ہے منصور حلاج اپنے مرشد عمرو بن عثمانؒ سے جھگڑا کر کے حضرت جنید بغدادیؒ کی خدمت میں حاضر ہوئے تو انھوں نے آنے کا سبب دریافت کیا۔ جس پر منصور حلاج نے جواب دیا "تا با شیخ صحبت کنم"۔ اس پر جنید بغدادیؒ نے جواب دیا "مارا با مجانین صحبت نیست کہ صحبت را صحت باید" (میں دیوانوں سے صحبت نہیں رکھتا کیونکہ صحبت کے لیے بھی صحت کی ضرورت ہوتی ہے)۔ اس کے ساتھ ہی شبلی کا یہ معنی خیز قول بھی ملحوظ رہے "میں اور حلاج ایک ہی چیز ہیں۔ میرے جنون نے مجھے مخلصی دلادی، اور اس کی عقل نے اسے ہلاک کر ڈالا"۔

جنید اور شبلی کے بیانات میں بظاہر تضاد نظر آتا ہے لیکن یہ تضاد منطقی استدلال والا نہیں بلکہ جذباتی کیفیات والا ہے۔

اگرچہ صوفیانہ ملفوظات میں بہت کچھ ملتا ہے لیکن ایسے واقعات و احوال کو غالباً قصداً حذف کر دیا جاتا تھا جن سے ان کی نفسی افتاد کا اندازہ لگایا جا سکے۔ تاہم جذب و مستی اور سکر و استغراق کے ضمن میں جن واقعات (یا کرامات) کا بیان ملتا ہے ان کا ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر ان میں وہ غیر معمولی کیفیات اور غیر معتدل حالتیں ملتی ہیں جنھیں نفسیات کی اصطلاح میں ابنارمل قرار دیا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ یہاں ابنارمل کو مریضانہ کے معنی میں استعمال نہیں کیا گیا بلکہ اعصابی تناؤ اور اضطراب کی اس غیر معمولی کیفیت کے اظہار کے لیے جسے اپنے اعصاب اور حواس کو ایک نقطے پر مرکوز رکھنے والے اصحاب کا طرۂ امتیاز قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایسے لوگ بالعموم یک رُخ ذہن کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کی شخصیت کسی ایک مقصد کے حصول کے لیے ہمیشہ حالتِ اضطراب میں رہتی ہے۔ یوں یہ ہمیشہ تناؤ کی حالت میں رہتے ہیں۔ تخلیق کار اس تناؤ سے آشنا ہیں اور اسی کو عرفِ عام میں تخلیقی کرب سے موسوم کیا جاتا ہے۔ صوفیا نے چونکہ اس نوع کے تجربات اور واردات کے بارے میں بالعموم اخفا سے کام لیا، اس لیے ان کی شخصیت کا یہ پہلو کبھی کھل کر سامنے نہ آ سکا، اور یہ آ بھی نہیں سکتا تھا کیونکہ مریدین نے جو دیکھا اسے روحانیت کی روشنی میں دیکھ کر ولایت اور کرامت سے تعبیر کیا۔ اس ابنارملٹی کی عام

تصویر البتہ مجذوب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ مجذوب کی نفسیات یا حالتِ جذب کی خصوصیات وہی ہیں جو ابنارمل افراد میں ملتی ہیں۔ بس ان میں سے روحانیت منفی کر دینے کی ضرورت ہے۔

روحانی واردات کے ضمن میں وقت کا مطالعہ بھی لازم ہے، اس لیے کہ عام افراد اور صوفی (یا تخلیق کار) کے لیے وقت کے مفاہیم جداگانہ ہیں۔ عام لوگوں کے لیے زمانہ سلسلۂ روز و شب کا نام ہے، اور اسی کو اکائی بنا کر وہ وقت کا ایک پیمانہ بناتے ہیں اور پھر اس کے مطابق زندگی کی پیمائش کرتے ہیں۔ یوں وہ عمر بھر اسیرِ زمان رہتے ہیں۔ لیکن صوفی (یا تخلیق کار) اس کیفیت سے آشنا ہیں جس میں انھوں نے خود کو سلسلۂ روز و شب سے بلند اور عام وقت سے ماورا محسوس کیا۔ صوفی کو یہ کیفیت سکر و مستی یا استغراق اور مراقبہ میں حاصل ہوتی ہے، جب کہ تخلیق کار تخلیقی عمل کے دوران اس سے آگاہ ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کو مہمیز کرتی ہے۔ وقت سے ماورائی کی یہی وہ کیفیت ہے جسے عرفِ عام میں تخیل کی بلند پروازی یا تخیل سے ان دیکھی جہانوں کی سیر سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ جب تخلیقی فن کار خود کو وقت سے بلند محسوس کرتا ہے تو انداز غالب کی اس غزل ایسا ہوتا ہے:

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اس تمام غزل میں غالب جو ایک بلند مقام پر سے نیچے جھانکتا محسوس ہوتا ہے تو یہ اسی ماورائیت کے احساس کی بنا پر ہے۔ جب اقبال نے کہا:

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں
کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

تو وہ بھی وقت کے پیچھے رہ جانے کی اسی کیفیت کا اظہار کر رہا تھا۔ اقبال نے عشق کا جو تصور پیش کیا ہے وہ بعض اوقات تو وقت کے جبر سے حصولِ آزادی کا ایک ذریعہ معلوم ہوتا ہے (ملاحظہ ہو "مسجد قرطبہ")۔

صوفی بھی عشق سے یہی کام لیتا ہے، اگرچہ اس کے عشق کی نوعیت اقبال کے عشق سے جن بنیادی امور میں منفرد نظر آتی ہے، ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اقبال کا عشق فرد کے لیے تکمیلِ ذات کا باعث بننے کے ساتھ ساتھ اجتماعی تصوریات کا بھی حامل ہے، جب کہ صوفی کا عشق صرف اس کی اپنی ذات کی تکمیل اور باطن کی تطہیر کے لیے ہے۔ چنانچہ "انا الحق" ہی کے حوالے سے اقبال نے کہا ہے :

رندوں کو بھی معلوم ہیں صوفی کے کمالات
ہر چند کہ مشہور نہیں ان کے کرامات
خود گیری و خودداری و گلبانگِ انا الحق
آزاد ہو سالک تو ہیں یہ اس کے مقامات

صوفی رُوحانی واردات اور باطن کے تجربات کے بارے میں جو اخفاسے کام لیتا ہے تو اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ عوام ان منزہ کیفیات اور منور لمحات کے ادراک کے اہل نہیں، اس لیے انھیں سمجھانے کے لیے مجرد کی تجسیم ضروری ہے، جس کے لیے غالب کے الفاظ میں "بادہ و ساغر" کے استعارات اور عامیانہ تشبیہات سے کام لینا پڑتا ہے۔ اسی لیے اذنِ اظہار نہیں ہے۔ یوں دیکھیں تو منصور حلاج عظیم عاشق ثابت ہوتا ہے، ایسا عاشق جس نے من توشدم تو من شدی کے راز کا برملا اظہار کر دیا۔

منصور نے ابلیس کو موحد قرار دیا تو عام اہلِ شریعت اس رمز کو یوں نہ پا سکے کہ وہ اسی زمانے کے اسیر ہیں جس میں منطق و استدلال اور اصول و قوانین کا راج ہے۔ لیکن وقت کی جس سطح پر حلاج تھا اس کی جدا گانہ منطق تھی اور یہ منطق تھی عشق کی۔ عام عقیدے کے برعکس کائنات میں وقت خطِ مستقیم کی صورت میں نہیں ملتا بلکہ یہ مختلف جہات پر مشتمل جہت در جہت (SPIRALS) ہے۔ جیسے مینار پر بل کھاتی سیڑھیاں زمین سے اوپر ہی اوپر لے جاتی ہیں اسی طرح باطن کے زیرِ اثر SPIRAL TIME فرد کو روحانیت کی بلندیوں کی طرف لے جاتا ہے۔ وقت کی ایک سطح سے دوسری

سطح تک جست لگانے کا عمل آسان نہیں ہوتا۔ جس طرح چھلانگ لگانے کے لیے جسم کی تمام قوتوں اور اعصاب وعضلات کی تمام توانائی ایک نقطے پر مرکوز کرلی جاتی ہے کچھ اسی طرح سے صوفی عام زندگی کی ہموار سطح سے بلندی تک "جست" لگانے کے لیے روحانی قوتوں کو ایک نقطے پر مرکوز کرتا ہے۔ وہ جست لگانے میں کامیاب ہوتا ہے یا نہیں، یہ اس کی اپنی نفسی توانائی پر منحصر ہے۔ کبھی اس کی مرشد مدد کرتا ہے تو کبھی اس کا شکر اور جذب ومستی۔ یوں ہی وہ قدم قدم وقت کی نردبان پر بلند سے بلند تر ہوتا جاتا ہے حتیٰ کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب جسم زمین پر ہوتا ہے مگر وہ خود افلاک پر۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی معراج اسی لیے دیگر انسانوں کا مقدر نہیں کہ وہ ایک جست میں تمام زمانی اور مکانی حدود پھلانگنے کی سکت اور اہلیت نہیں رکھتے۔ شاعر کو اس کا تخلیقی عمل اور تخیل یہ SPIRALS طے کراتا ہے اور شاعر اقبال جیسا ہو تو وہاں سے "جاوید نامہ" کی سوغات لاتا ہے۔

منصور حلاج بھی SPIRAL TIME کی نردبان پر چڑھتا گیا، چڑھتا گیا، حتیٰ کہ اس نے خود کو سب سے بلند اور اس کے قریب ترین محسوس کیا، اتنا کہ انا اور حق ال کر ایک ہوگئے۔ صوفی نے طریقت کا اعلیٰ ترین مقام حاصل کرلیا تھا۔

جب منصور حلاج پر کفر کے فتوے کے بارے میں جنید بغدادیؒ سے استفسار کیا گیا تو انھوں نے کہا: ظاہری حالت پر تو فتویٰ کفر درست ہے۔ البتہ باطن کا حال اللہ جانتا ہے۔ واقعی باطن کا حال اللہ جانتا ہے یا پھر صاحب باطن:

"میں نے چشم دل سے اپنے آقا کا دیدار کیا۔ تم کون ہو؟ پوچھا۔ اس نے جواب دیا 'تو'۔"[ؔ۱۱]

---

ؔ۱۱ "طاسین نقطہ"۔

# کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

## مولانا محمد حسین آزاد کی کتاب "فلسفۂ الٰہیات" کا نفسیاتی مطالعہ

"اہلِ علم کا جنون بھی عام مجنونوں سے مختلف ہوتا ہے مولانا آزاد دہلوی نے اپنی اخیر عمر کا ایک طویل حصہ اسی عالم میں گزارا ہے۔ اس حالت میں وہ اکثر اپنے مجنونانہ خیالات کو قلم بند فرمایا کرتے تھے۔ ان تمام تحریروں کو جمع کیا جائے تو کئی جلدیں تیار ہو سکتی ہیں۔ آزاد کے شاگردِ رشید مولوی سید ممتاز علی صاحب نے "سیاک و ناک" کے نام سے ایک مختصر کتاب کی صورت میں ان حالات کو شائع بھی کیا ہے جسے دیکھ کر ایک انگریز مصنف نے کہا تھا "یورپ میں مشہور مصنفوں کی عالمِ جنوں کی تحریریں بڑی وقعت سے دیکھی جاتی ہیں۔ آزاد جیسی شخصیت کا مصنف اگر یورپ میں مبتلائے جنون ہوتا تو اس کی مجذوبانہ تحریریں بڑی مقبولیت حاصل کرتیں۔"

"شیخ عبدالقادر نے بتایا" ایک مرتبہ عالمِ جنون میں آزاد سے کسی کتاب کی تعریف کی۔ مولانا مرحوم نے کانوں پر ہاتھ رکھ کر فرمایا کہ میری کوئی تصنیف نہیں ہے۔ یہ کتابیں جو آزاد کے نام سے شائع ہو رہی ہیں، یہ دراصل میری نہیں ہیں بلکہ میرے "سٹالو" کی ہیں۔ استفسار پر مولانا نے بتایا "سٹالو" جاپانی میں ہمزاد کو کہتے ہیں۔ واقعی یہ لفظ اسی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔" [1]

---

[1] "جذباتِ آزاد" از مولانا تاجور نجیب آبادی (ہمایوں جنوری ۱۹۲۲ء) ہمایوں (باقی اگلے صفحہ پر)

" فن کار کی ربانی مجذوبیت کا ذہن کی مریضانہ کیفیات کے ساتھ خطرناک حد تک قریبی تعلق ہوتا ہے ہر چند کہ یہ اس سے ہم آہنگ نہیں ہوتی۔" [1]

---

" اب ہم تجھے کہتے ہیں تو ہے پروفیسر آزاد، لکھ تو اپنی طرف سے۔ سری مہاراج، میں کیا عرض کروں۔ جو حضور سے ارشاد ہو رہی ہو۔ اچھا، ہم کہتے ہیں، اے میرے ایشور تو نے کہا، تو نے لکھوایا۔ مجھ میں کیا طاقت ہے۔ تو نے کہا بس، میں نے کہا بس۔ یہی خاتمہ ہو گیا (ہاں پروفیسر آزاد) لکھ، آج ہے ۲۲ ماگھ بدی سمت ۱۸۵۳، جنوری کی پہلی ۱۸۹۶ عیسوی، ربیع الثانی کی ۲۶، ۱۳۱۶ ہجری۔ دن ہے بدھ کا۔ دیکھ یہ ہے معجزہ ہمارا۔ ۴ ہزار برس کے بعد ہم نے اس کتاب کو تجھے لکھوایا۔ سنہ، مہینے، مہینوں کی تاریخیں، دن کسی میں فرق نہیں۔ یہ ہے ہماری حکمت۔ جب ہم اپنا فلسفہ کام میں لائیں گے، ٹھیک وہی وقت ہو گا جو ہم وعدہ کر چکے۔ یہی ہے! بس!" [2]

---

خوش ہیں دیوانگیٔ میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

---

دسمبر ۱۹۲۵ء میں آزاد کی عالم جنوں کی ایک تحریر بھی شائع کی گئی ہے جو بالکل بے ربط ہے۔ میں نے "فلسفۂ الٰہیات" میں یہ لفظ تلاش کیا مگر وہ نہ ملا۔ البتہ ایک جگہ انھوں نے ایک لفظ "ستاوی" استعمال کیا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے لکھا ہے :

" ستاوی، یہی ہے وہ امر جو ہم ہمیشہ دیتے ہیں اور کسی کو نہیں معلوم ہوتا۔ وہ ہے روح، ہم دیتے ہیں اور ہر دم دیتے ہیں۔ یہ کسی کو خبر نہیں کہ کس وقت؟ اور کب کے مناسب حال دی؟ یہ ہے ہماری قدرت" (ص: ۷۰)

[1] C. G. JUNG, "CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL SYCHOLOGY" ص : ۲۴۳

[2] فلسفۂ الٰہیات کا اختتام۔ ص ۹۶۔

انسانی شخصیت کا عالم بھی کچھ عمارت جیسا ہے۔ جیسے اینٹ اینٹ کر کے ایک مستحکم عمارت تعمیر کی جاتی ہے لیکن وہ زلزلے کے ایک ہی جھٹکے سے زمین بوس ہو جاتی ہے، کچھ یہی حال انسانی شخصیت کا ہے۔ انسان جذبات، احساسات اور ہیجانات کے ساتھ اس کی تشکیل کرتا ہے۔ اس میں آرزوؤں کے دیپ روشن کر کے تمنّاؤں کے خوش رنگ کھلونوں سے اس کی تزئین کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ تکمیلِ ذات کا خواب لیے عمر بھر کی جدّ و جہد کے جوئے میں خوشی خوشی جُتا رہتا ہے حتّٰی کہ ایک دن ایک ایسا مسموم جھونکا آتا ہے کہ سب ختم! اور شخصیت ــــ کہ توازن کے بے حد نازک سلسلوں پر استوار تھی ــــ تاش محل کی مانند بکھر جاتی ہے اور یہی شمس العلما مولانا محمد حسین آزاد کے ساتھ ہوا۔ اپنے وقت کا بہت بڑا عالم، ناقد اور محقق۔ فکرِ نو کا داعی، مقرر اور اردو کا سب سے بڑا صاحبِ اسلوب انشا پرداز، جب اپنے حواس میں تھا تو آبِ حیات، نیرنگِ خیال اور سخندانِ فارس کا خالق تھا۔ مگر جب خود میں نہ رہا تو شعور کی ڈوری ہاتھ سے چھٹ کر ایسی اُلجھی کہ عمر بھر لاشعور کی بھُول بھلیوں میں گُم رہا۔ آبِ حیات میں استعاروں کا جادو جگانے والا اور نیرنگِ خیال کا مرقّع ساز اب یہ لکھ رہا تھا:

> "ہم کہیں اور لے، تو کیے مہاراج دُوں کسے؟ کوئی ہے نہیں۔ ہم کہیں دیکھ، ہم انھیں ایسا کریں گے کہ یہ تبنگ ہو جائیں گے اور کہیں گے جیتے ہیں، مرتے نہیں، جیتے ہیں مرتے نہیں۔ ہائے! کیونکر مریں؟ مرے، مرے، مرے۔ ارے مرے، مرے، مرے! ارے غضب رے! ارے غضب رے! کیسی ہوئی؟ ہے ہے بری ہوئی! ہے ہے بُری ہوئی! یہ تو بری ہوئی بُری بُری، بُری۔ آہ آہ ہائے ہائے ہا ہا ہا۔ ۔ ۔ ۔ ۔!"

محمد حسین آزاد نے عالمِ وارفتگی میں بھی لکھنے کا کام جاری رکھا۔ چنانچہ اس دور کی کتابوں میں "سپاک و نماک" اور "جانورستان" وغیرہ کا خاصہ چرچا ہے۔ "فلسفۂ الہیات" بھی اسی دور کی یادگار ہے۔ ۹۶ صفحات کی یہ کتاب آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد کے دیباچے کے ساتھ ۱۹۲۶ء میں

شائع ہوئی۔ ویسے کتاب کی اختتامی سطور کے مطابق یکم جنوری ۱۸۹۶ء کو مکمل ہوئی۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ یہ عالم وارفتگی کے ابتدائی ایام کی یادگار ہے اور شاید اس لیے اس میں کسی حد تک تسلسل ملتا ہے اور کچھ معانی بھی سمجھے جا سکتے ہیں۔

"فلسفۂ الٰہیات" یا اس نوع کی دیگر کتابوں یا تحریروں کے مطالعے کے ضمن میں یہ بنیادی سوال کیا جا سکتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد جیسا ذہین و فطین انسان کیسے اس حال کو پہنچا۔ اس موضوع پر ڈاکٹر محمد صادق نے کچھ روشنی ڈالی ہے۔ اگرچہ اب مولانا آزاد کی شخصیت کی نفسیاتی اساس پر روشنی ڈالنے والا مواد ناپید ہے، اس لیے وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کون سے نفسی عوامل اور لاشعوری محرکات تھے جنھوں نے آزاد کو ہوش و خرد سے بیگانہ کر دیا۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے خونیں ہنگامے کے بعد سقوطِ دہلی کے تناظر میں اگر مولانا آزاد کی تربیت اور اس کے بعد لاہور میں انگریزی حکومت کی ملازمت کو دیکھیں تو ایک بُعد نظر آتا ہے۔ آزاد کے والد مولوی محمد باقر دہلی سے اُردو اخبار نکالتے تھے، اور انھیں آج کی اصطلاح میں بے باک صحافی کہا جا سکتا ہے۔ وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے انگریز اہل کاروں اور حکام کی بددیانتیوں اور بداعمالیوں پر کھل کر تنقید کرتے تھے، اس لیے فتحِ دہلی کے بعد انھیں بھی دیگر باغیوں کے ساتھ پھانسی دی گئی۔ (آزاد نے یہ سب واقعات خود لکھے ہیں، اس لیے ان کا اعادہ نہیں کیا جاتا)۔ اُدھر لُٹ پُٹ کر آزاد جب لاہور پہنچے تو اس حکومت کے ملازم ہوئے جس نے اُن کے باپ کو باغی قرار دے کر موت کے گھاٹ اُتارا تھا۔ یہ حالات سے سمجھوتا تھا، ایسا سمجھوتا جس کے بغیر چارہ نہ تھا۔ یہی نہیں، بلکہ اس عہد کے لاتعداد شرفا اسی نوع کے سمجھوتوں پر مجبور ہوئے تھے۔ مگر سمجھوتا کر لینا اور اس سمجھوتے کو دل میں درست تسلیم کرنا دو الگ الگ باتیں ہیں۔ اور یہی نفسیاتی اُلجھن مولانا آزاد کی بھی ہوگی کہ باپ کے قاتلوں کے ملازم بنے، خود کو مجرم سمجھتے ہوں گے۔ حالات نے انھیں "مدخوارِ گورنمنٹ" تو بنا دیا مگر ان کا ذہن اس حقیقت سے ہمیشہ گریزاں ہی رہا۔ اس سے جس احساسِ جرم نے جنم لیا، وہی ان کے جنون کی اساس مہیا کرتا ہے۔ [۱]

---

[۱] کتاب میں بعض مقامات پر مولانا آزاد نے فرنگیوں سے اپنی نفرت کا (باقی اگلے صفحے پر)

۱۸۶۴ء میں وسط ایشیا اور افغانستان کا جو سفر کیا (اور جو بعد کی تحقیقات کے مطابق در اصل حکومت کے لیے جاسوسی کی ایک مہم تھی) تو یہ بھی اسی سمجھوتے کی توسیع بلکہ استحکام کی ایک صورت تھی کہ یوں وہ اپنے دامن سے باپ کی بغاوت کا داغ دھو کر اپنی وفاداریوں کو غیر مشکوک اور غیر مشروط ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اور اس میں وہ کامیاب بھی رہے۔ لیکن اس سفر اور اس سے وابستہ مقاصد و نتائج نے داخلی کش مکش میں اضافہ کر کے احساسِ جرم میں مزید شدت بھی پیدا کی ہو گی اور یہی بالآخر شخصیت کے بحران کا باعث بنا ہو گا۔

"فلسفۂ البنیات" کے دیباچے سے مولانا آزاد کی علم الارواح سے دلچسپی کا حال معلوم ہوتا ہے، جو نفسیاتی نقطۂ نظر سے بہت اہم ہے۔ چنانچہ آغا محمد طاہر کے بقول:

> " ایک وقت ایک تختی لاتے جو شاید اب بھی مل جو۔ وہ رُوحوں کو بلاتی تھی۔ رُوحیں سوالات کا جواب پنسل سے لکھ دیتی تھیں۔ مگر یہ بہت ابتدائی باتیں ہیں۔ کچھ دنوں بعد اسے پھینک دیا اور بغیر کسی خارجی مدد کے خود فرماتے کہ وہاں کی بانلاں جگہ کی روح آئی ہے۔ پہلے خود سوال کرتے، پھر تھوڑی دیر خاموش رہتے۔ بعدازاں تعجب کے لہجے میں اس بات کا جواب دیتے اور کہتے "اچھا تو یوں ہے"۔ معلوم ہوتا تھا کوئی غیر شخص بہت ہی آہستگی کے ساتھ ان سے کچھ کہہ رہا ہے، یا دل و دماغ میں اظہار کیا ہے۔ لکھتے ہیں :

> " پھر ادھر جا کر عقل اول سے پوچھیں تب کوئی تدبیر نکلے، جس سے تم ان فرنگوں سے الگ ہو کر گزارہ کرو۔" (ص: ۶۷)

ایک اور موقع پر یہ لکھا:

> " ہم جانتے ہیں جو کچھ ہم نے کیا، فرنگو کہتا ہے میں نے کیا۔ یہ غلطی اس کی ہے۔ ہم سے لیتا تو ایسا نہ کرتا۔ اس نے علم کو چھوڑا۔" (ص: ۷۳)

غالباً تحقیر کے طور پر فرنگی کو فرنگو لکھا ہے۔

ان باتوں کا جواب اُتر رہا ہے جس کو یہ اپنے دل و دماغ کا نتیجہ نہیں سمجھتے بلکہ کسی اور قوّت کا اثر سمجھتے ہیں۔ مگر یہ سب باتیں اس وقت کی ہیں جب گورنمنٹ کالج لاہور میں لیکچرار تھے، احباب و آشنا سے ملتے تھے، سارے کام حسبِ معمول کرتے تھے۔ ہاں مہر طبیعت میں ایک اٹک سی پیدا ہو چلی تھی اور اکثر اوقات تنہائی میں آپ ہی آپ باتیں کیا کرتے تھے "

سوال یہ ہے کہ کس سے باتیں ہوتی تھیں؟ کیا وہ اپنے والد کی رُوح سے کچھ دریافت کرتے تھے؟ انھیں اپنے بارے میں بتاتے تھے مستقبل کا حال پُوچھتے تھے؟ یا سمجھوتے کی معافی طلب کرتے تھے؟ سوالات بہت ہیں، مگر ان کا تشفی بخش جواب نہیں دیا جاسکتا۔

یا پھر یہ بھی ہوسکتا ہے کہ وہ اپنے "سائیو" (ہمزاد) سے ہی گفتگو کرتے ہوں۔ اگر واقعی یہی درست ہے اور وہ اپنے ہمزاد سے محوِ کلام رہتے تھے تو تحلیل نفسی کی اصطلاح میں یہ ہمزاد لاشعور کے تجسیمی روپ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ اگرچہ اس زمانے میں نفسی معالجین نہ تھے، لیکن اگر وہ یورپ میں ہوتے اور کسی نفسی معالج کے پاس جاتے تو مجھے یقین ہے کہ اس نے ان سب باتوں کو DELUSIONS کی کرشمہ سازی قرار دینا تھا۔ یہ DELUSIONS یا ان کے زیرِ اثر جنم لینے والی OBSESSIONS جب زیادہ شدّت اختیار کر جائیں تو ذہن کے یہ بِن بُلائے مہمان اصل مالکوں، یعنی شعور اور خرد کو، گھر سے بے دخل کر کے خود مالک بن جاتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں SCHIEZOPHRENIA جیسی انتہائی صورتِ حال بھی جنم لے سکتی ہے۔ چنانچہ مولانا آزاد کے عالمِ وارفتگی کے بارے میں جو تھوڑی بہت تفصیلات ملتی ہیں، ان سے تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اگر مکمل طور پر سکیزو فینیا کے مریض نہیں تھے تو کم از کم اس کی سرحد کے آس پاس یقیناً تھے۔ اس ضمن میں آغا محمد طاہر کا یہ بیان قابلِ توجہ ہے :

" ۱۸۸۷ء کے لگ بھگ لاہور میں ایک درویش سیّد صیان شاہ چشتی تشریف لائے، جو کبھی سالک تھے اور کبھی مجذوب۔ پاس ہی نویں کورٹ میں قیام کیا۔ بعض اوقات اچھی خاصی باتیں کرتے۔ جاننے والوں، سے صاحب سلامت بھی کر لیتے۔ لیکن بعض اوقات بالکل آپے سے باہر ہو کر

خُدا جانے کیا کیا سُنا دیتے۔ عموماً لوگوں سے بات نہ کرتے تھے۔ مولانا کو بھی تقدیر اُدھر لے گئی۔ سید صاحب بہت محبت اور شفقت سے ملے۔ جو کچھ نذرانہ یا پیش کش مولانا لے جاتے وہ قبول فرما لیتے۔ بعد چندے راز و نیاز کی مجلسیں گرم ہونے لگیں۔ تخلیے کی ان صحبتوں کا جو نتیجہ ہونا چاہیے تھا بہت جلد ظہور میں آگیا کہ مولانا باس ہمہ علم و فضل دیوانگی و وارفتگی کے ہم دوش ہو کر محبت کے کوچہ و بازار میں، رُسوائی کا تمغہ لگائے، پریشانی کا پٹکا باندھے، جذب کامل کا علم ہاتھ میں لیے، بآوازِ بلند یہ شعر پڑھتے ہوئے مارے مارے پھریں :

اگنی کا ہے گماں، اشک ہے لاگیری کا

رنگ لایا ہے دوپٹہ ترا میلا ہو کر

ایک دن مولانا کالج سے پڑھا کر نکلے تو بجائے گھر آنے کے نویں کوٹ چلے گئے۔ ابھی چند قدم کا فاصلہ تھا کہ سید صاحب نے نظر اُٹھا کر دیکھا، مسکرائے اور فرمایا "جا، محمد حسین، جا۔ تیرے لیے دہلی کا حکم آیا ہے۔ دلّی چلا جا"۔ خُدا جانے اس اک نگہِ ناز میں کیا جادو تھا اور اس اک فقرے میں کیا تاثیر تھی جس نے آزاد کو اپنا اسیر بنالیا۔ گویا یہ بات جو سید و صیان شاہ کے منھ سے نکلی، اک بجلی تھی جس نے صبر و سکون، ہوش و حواس، تمدّن و وضعداری، علمیت و تجربہ کاری سب کو خاک سیاہ کر کے اس جسم خاکی میں وہ کیفیت پیدا کر دی جس کی ادنیٰ جلا نگاہ دار و رسن ہے۔ صحرا نوردی جس کا معمولی سا کرشمہ ہے۔ جس میں تلوار کے وار کو ایک دلفریب ادا، ظلم و جفا کو عین وفا خیال کیا جاتا ہے۔ تغافل کا رواج ہے۔ بے تعلقی کا چلن ہے۔

الغرض "بمے سجادہ رنگین کن گرت پیرِ مغاں گوید" والی بات ہو گئی۔ حضرت آزاد اسی وقت پیدل دلّی کی طرف روانہ ہو گئے۔ پٹیالہ وغیرہ ہوتے ہوئے، جنگل بیابانوں سے گزرتے ہوئے دلّی پہنچے۔ مگر عجیب شان سے پہنچے۔ سر سے پگڑی غائب، پیر میں جوتا ندارد، حال حیران پریشان۔ ایک آنا فانا میں تمام دلّی میں شور مچ گیا کہ شمس العلما مولوی محمد حسین صاحب اس حال میں وارد شہر ہوئے ہیں۔ ایک دُنیا تھی کہ آپ کو دیکھتی تھی اور انگشت بدنداں تھی۔ رشتے داروں کو سُن کر یقین نہ آتا تھا۔

جب آنکھوں سے دیکھتے تھے تو بے اختیار رو تے تھے کہ "ہائے! یہ کیا ہو گیا! ہائے! اب کیا ہو گا"منت سماجت کرتے کہ برائے خدا، گھر چلیئے، مگر یہاں کون سنتا تھا۔ کبھی اُستاد ذوق کی قبر، کبھی شہر، کبھی جنگل۔ جہاں مستوں کا من کرتا وہیں جاتے اور دن گزار تے۔ بہت بھوک لگتی تو کسی دکان سے مٹھی بھر چنے اُٹھا لیے۔ وہ بھی کئی کئی دن کے بعد۔ لوگ کھانے اور مٹھائیاں پیش کرتے مگر مولانا نگاہ اُٹھا کے بھی نہ دیکھتے "۔

(دیباچہ فلسفۂ الٰہیات)

یہ طویل اقتباس مولانا کے عالم جنوں کے بارے میں جو تفصیلات مہیا کرتا ہے ان کی بنا پر یہ اچھی خاصی کیس ہسٹری کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ دہلی میں خاصا قیام رہا، اور جب واپس لاہور آئے تو "طبیعت نے بہت کچھ قرار پکڑ لیا تھا اور سید دھیان شاہ والی کیفیت ہو گئی تھی۔ کبھی سالک تھے کبھی مجذوب" ۱۸۸۹ء اور اس کے بعد ذہن شعور (کبھی سالک) اور لاشعور (کبھی مجذوب) کے خانوں میں یوں بٹ چکا تھا تو فلسفۂ الٰہیات کی تحریر و تکمیل (۱۸۹۶ء) تک ذہن کا کیا عالم نہ ہو گا! ___ اور اسی نفسیاتی تناظر میں اس کتاب کا مطالعہ ہونا چاہیے۔ ویسے اس کے مرتب آغا محمد طاہر کو بھی اس ضمن میں نفسیاتی ژرف بینی کی اہمیت کا اندازہ تھا کیونکہ دیباچے کے اختتام پر انھوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

> "مولانا نے یہ کتاب عالم خود فراموشی میں لکھی ہے، اس لیے ہر اس شخص کے لیے یہ کتاب ایک قیمت غیر مترقبہ ہے جو دقیق النظر ہونے کے علاوہ نفسیات سے بھی کچھ لگاؤ رکھتا ہے۔ کیونکہ مولانا نے اس کتاب کو اس رنگ میں لکھا ہے گویا یہ تمام مضمون کوئی دوسری قوت لکھوا رہی ہے۔ وہ خود کچھ نہیں لکھتے "۔

(۲)

نفسیات میں تخلیق اور تخلیقی عمل کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا، اس میں اس ایک بات پر بہت زور دیا جاتا ہے کہ تخلیقی عمل ایک قوت کی مانند چھا جاتا ہے۔ یوں کہ انسان اس کے سامنے بے بس ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس ضمن میں ژونگ کے خیالات کا مطالعہ بے حد سود مند ثابت ہو سکتا ہے، جس کے

ہو جب تخلیقی عمل کی قوت یوں غالب آجاتی ہے کہ قلم کار محض ایک "آلہ" میں تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ جب عالمِ شعور میں باہوش ادیب کا یہ عالم ہوتا ہے تو پھر لاشعور کی نذ میں آئے بے حواس قلم کار کا حال کیا نہ ہوگا، تخلیقی عمل کی قوت تحریر کو خود کار تحریر میں تبدیل کر دیتی ہے۔

نفسیات میں خود کار تحریر (AUTOMATIC WRITING) اور خود کار مصوری (AUTOMATIC PAINTING) کو بے حد اہمیت دی جاتی ہے، بالخصوص معالجاتی نقطۂ نظر سے۔ چنانچہ نفسی معالجہ کی جدید صورتوں میں مریضوں کی خود کار تحریر یا مصوری کے لیے ہمت افزائی کی جاتی ہے۔ . . سے جہاں مریض کے اعصابی تناؤ کی شدت میں قدرے کمی واقع ہوتی ہے وہاں ان تحریروں یا تصویروں میں سے معالج کو ایسے کارآمد اشارات اور علامات بھی مل جاتی ہیں جن کی امداد سے وہ مریض کے لاشعور میں بپا حشر کو سمجھنے کے قابل ہو جاتا ہے ـــ اور بلاشبہ مولانا آزاد کی "فلسفۂ الٰہیات" بھی اسی نوع کی خود کار تحریر ہے۔ اس میں انداز ایسا ہے گویا یہ تحریر ان سے کوئی اور لکھوا رہا ہے، جیسے انھوں نے الشور مہاراج (ص: ۴۰)، سری ناتھ (ص: ۱۶) اس برتر قوت نے خود کو "عالمِ علم" (ص: ۱۱) میں بتایا ہے۔ ایک اور مقام پر خود کو "روحُ الارواح" (ص: ۶۷) کہا ہے۔

مولانا آزاد اس قوت سے سری راج (ص: ۹۶) کہہ کر مخاطب ہوتے ہیں، جبکہ وہ انھیں پروفیسر آزاد (ص: ۴۰) کہہ کر خطاب کرتی ہے۔ ایک جگہ انھیں "سدواہا" (ص: ۴۰) بھی کہا گیا ہے۔ اس ضمن میں بعض مقامات پر سری جے چند (ص: ۹۵) کا بھی ذکر آتا ہے، اور کتاب کے اختتام سے یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ چار ہزار برس قبل کی تحریر ہے جو "پروفیسر آزاد" کو سونپی گئی

"ہم نے پتا کا جامیا کو یہاں ختم کیا۔ دیکھ سری جے چند، تُو ہے راجوں کا راجہ مہاراجہ۔ یہ ہم نے کیا ہے تجکو۔ آج ہے تو ایسا جو حکم ہم دیتے ہیں، تو جاری کرتا ہے۔ وہی ہوتا ہے۔ آج کے ۴ ہزار برس[1] بعد تو ہوگا پروفیسر آزاد، اسی کتاب کو لکھے گا تو اپنی زبان میں اُسے اُردو کہیں گے۔ اُردو تیرا الشکر ہے۔ زبان کا نام یہ ہوگا۔" (ص: ۹۵)

---

[1] کتاب میں چار اور مقامات پر بھی ۴ ہزار برس کی بات کی گئی ہے (صفحات ۳۸، ۴۰، ۸۲، ۹۳)۔

کتاب کا انداز ایسا ہے گویا ایک برتر وجود اپنے خیالات قلم بند کروا رہا ہو۔ اگرچہ درمیان میں کہیں کہیں آزاد کو "پروفیسر آزاد" کہ کر اس سے براہِ راست خطاب بھی کیا جاتا ہے، لیکن درحقیقت آزاد اس ضمن میں نوٹس لینے والے سٹینو کا کردار ادا کر رہے ہیں، محض ایک میڈیم یا پھر ژونگ کے الفاظ میں ایک آلہ، جس کی طرف بڑے خوبصورت انداز میں یوں اشارہ کیا ہے :

"ہم ہیں نطیقا جسے کہتے ہیں نفسِ ناطقہ۔ معقول ثانی، معقول اول ہے۔ پروفیسر آزاد، کہ جسم محسوس سے بیٹھا لکھ رہا ہے وہ ہے زمانہ میں" (ص : ۹) ۔

اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اپنے نام ایشور اور سری نرائن کی مناسبت سے یہ برتر وجود انسانوں کے زمانے سے ماورا ہے، جبھی تو کہا ہے "ہم اس وقت ایک عالمِ دہر میں ہیں" (ص : ۹) جبکہ جسم محسوس والا پروفیسر آزاد ــــ "وہ ہے زمانہ میں" (ص : ۹) ۔

خود کار تحریر کیونکہ اعصابی دباؤ کے تحت ظہور پذیر ہوتی ہے اس لیے اس میں قواعد زبان کو بالعموم محفوظ نہیں رکھا جاتا، بلکہ اعصابی تناؤ کی شدت اور سکون کے مختلف مدارج کے تحت اس کے فقروں کی ساخت میں بھی ایک نوع کا تموّج محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ عبارت اعصاب کے مدوجزر کا گراف پیش کرتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے "فلسفۂ الہیات" کی عبارت کا مطالعہ کرنے پر بھی جذباتی تموّج کا منظر نامہ ملتا ہے، اور عبارت داخلی آہنگ سے دھڑکتی محسوس ہوتی ہے۔ اگر معانی و مفاہیم سے قطع نظر کر کے صرف عبارت کو با آوازِ بلند پڑھا جائے اور مسلسل پڑھا جائے تو عبارت کا داخلی آہنگ اعصاب کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا محسوس ہوتا ہے، یوں کہ خود اعصاب عبارت کے اس تموّج میں ڈوبتے ابھرتے محسوس ہوتے ہیں۔ خاص طور پر وہ مقامات جہاں یوں محسوس ہوتا ہے گویا کسی OBSESSION کے باعث آزاد کے ذہن کی سوئی اٹک گئی ہو۔ تکرارِ لفظی ان مقامات کا سراغ مہیا کرتی ہے :

"میں ہوں دنیا کے کاموں کے لیے اور ہو جاتا ہوں دین میں جبکہ ہوتا ہو تو دین میں۔ تم ہو دنیا میں تو میں ہوتا ہوں دنیا۔ تم ہو دین میں تو میں ہوتا ہوں دین

"، "

اس انداز کی تکرار لفظی بعض اور مواقع پر بھی ملتی ہے :

" اس وقت ہم کو اپنی طرف دیکھنا نہ چاہیے ۔ ہم ہوں ادھر اور اُدھر ، اور اُدھر ۔ وہ مقام نہیں معلوم ہوتا کہ اسٹورکس درجے سے دیا فرماتے ہیں ۔ ہم کہ اُدھر کا دھیان اور ان کا دھیان اُدھر کا دھیان اور ان کا دھیان ۔ اُدھر کا دھیان اور ان کا دھیان باندھنا چاہیے " ( ص : ۱۵ ) ۔

" کیا ہم جانتے نہیں کہ تم ہو پروفیسر آزاد ؟ تم کو ہم نے جانا ۔ تم ہم کو جانو ہم کہیں ، تم سنو اور سن کر جھکو ، یہ ہو اس حالت میں جس کو تم حضور حضرۃ کہتے ہو ۔ یہ ہو حالتِ التجا التضرع اکہ ہو حکم ! ہیں حکم ہیں ، حکم ہیں ، حکم ہیں ، حکم ہیں ، حکم ہیں ۔ بندہ ، بندہ ، بندہ ، بندگی ، بندگی ، بندگی ، ہیں ، ہیں ، ہیں ... " ( ص : ۶۱ ) ۔

مولانا آزاد اُردو کے سب سے بڑے اسلوب گر انشا پرداز تھے ۔ وہ اپنے عہد کے علما میں ممتاز مقام کے حامل تھے ۔ اس لیے عالم جنون میں بھی ان کی یہ صلاحیتیں کبھی کبھی جلوہ دکھا جاتی ہیں ۔ اگرچہ نامانوس الفاظ ( علمی اصطلاحات ) کی بھرمار سے بعض اوقات طبیعت اُلجھنے لگتی ہے ۔ لیکن کبھی کبھی ایک آدھ ایسا خوبصورت پُر معنی فقرہ بھی آجاتا ہے کہ اندھیرے میں جگنو سا چمک جاتا ہے ۔ چند مثالیں پیش ہیں ، جن سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ " پروفیسر آزاد " کی دیوانگی نے فرزانگی کا ایک اپنا انداز اپنا رکھا تھا :

" ہند میں کتابیں رہیں ، علم نہ رہا " ( ص : ۱۰ )

" الفاظ و عبارت آئے ، علم نہ آیا " ( ص : ۱۱ )

" ہم سے ہم کو مانگو ، نہ کہ غیر کو " ( ص : ۱۷ )

" جہاں ہم سے ہو تو ہو ، تم سے ہو تو بناؤ ہے " ( ص : ۱۹ )

" تمھارا ہنسی کا جز بھی ہنسے گا " ( ص : ۳۸ )

" ہم ایسے ہیں تم پر جیسے گھنگھور گھٹا ، اور اس میں تم جیسے ایک بگلا اُڑا جاتا ہے " ( ص ۶۳ )

"دو لفظوں کا ایک لفظ بنا۔ یہ خوبی نہ ہوتی۔ مطلب پھر بھی ادا نہ ہوا" ص: ٦٦)

"ہم ہیں اپنے علم میں آپ علم" (ص: ۸۱)۔

امر بڑھتے بڑھتے آرزو ہو جاتا ہے، اور آغاز ہی زور سے اُٹھے تو اُمنگ ہے" (ص: ۸۲)

(۳)

مولانا آزاد کی "فلسفۂ الٰہیات" کی آج کیا اہمیت ہے؟ کیا اسے فلسفے کی کتاب سمجھ کر پڑھا جا سکتا ہے؟ ویسے اس میں فلسفے کی کمی تو نہیں۔ شاید یہ فلسفہ وہ فلسفہ نظر نہ آئے جو باہوش فلسفیوں سے سرزد ہوا کرتا ہے۔ لیکن اس میں سالکِ مجذوب کی منطق یقیناً ملے گی۔ خاص طور سے وہ حصے جو بامعنی معلوم ہوتے ہیں تو ان میں واقعی مولانا آزاد کا ذہن کلام کرتا نظر آتا ہے۔ صرف ایک مثال پیش ہے:

"دیا با۔ ہم نے اسے عرب میں عقل کہا۔ انھوں نے مانا اور کہا عقلیں کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ اسی کو ہر جگہ بولیں؟ ہم نے کہا یہ تو نہیں۔ تم سوچ سمجھ کر ہر جگہ مناسب لفظ بولو۔ انھوں نے کہا، لفظ ایک ہی ہے۔ ہمارے پاس اور لفظ نہیں۔ ہم نے کہا، غلطیاں پڑیں گی۔ اُنھوں نے کہا، بولنے میں سمجھا جائے گا۔ ہم نے کہا، نہ ہو سکے گا ہم نے اور لفظ دیے۔ انھوں نے مانا نہیں۔ غلطیاں پڑیں اور ایسی پڑیں کہ سب کی عقلیں بگڑ گئیں۔ وہ پروا نہ کرتے تھے۔ ہم نے کہا، اب کیا ہوگا؟ انھوں نے کچھ نہ سمجھا۔ ہم نے کہا، دیکھو تم علم کو خراب کرتے ہو۔ من ما تمہارا خراب ہو جائے گا۔ وہ ہوش پوش میں بہت دُور ہو گئے تھے۔ چاہیے تھا کچھ، وہ سوچنے لگے کچھ اور۔ فلسفہ ہمارا نہ رہا۔ جو کچھ رہا انہی کا ہو گیا۔" (ص: ۴۸ - ۴۷)۔

اس نوع کی اور مثالیں بھی مل سکتی ہیں۔ کتاب کے مطالعے سے مجموعی تاثر یہ ابھرتا ہے کہ مولانا آزاد کے ذہن کی رو میں نشیب و فراز آتے ہیں۔ اگرچہ تمام کتاب تلازمِ خیالات کا کرشمہ معلوم ہوتی ہے۔ مگر ذہن کی رو جب بہکتی ہے تو وہ بات کا سراگنوا دیتے ہیں، کیونکہ اب یہ معلوم نہیں ہو سکتا کہ کتاب کا عرصۂ تحریر کتنا ہے۔ اس لیے ان کے ذہن کی مختلف کیفیات کی تفہیم تو مشکل ہے۔ لیکن کتاب کی صورت

میں جو کچھ موجود ہے، وہ بھی ان کے ذہنی مدّ و جذر کا غماز ہے۔

ارنسٹ جونز (ERNEST JONES) نے تخلیق اور تخلیق کار کے نفسی رابطے پر بحث کرتے ہُوئے اس امر پر زور دیا تھا کہ تخلیق کے نفسیاتی تجزیہ سے تخلیق کار کے ذہن کو سمجھا جاسکتا ہے۔ اس نے "ہملٹ" کے نفسیاتی مطالعے کو شیکسپیئر کے لاشعور کی تفہیم کے لیے کارآمد سراغ مُہیا کرنے والا ڈراما قرار دیا تھا۔ تو کیا اس انداز پر ہم "فلسفۂ الہٰیات" یا عالمِ وارفتگی میں قلم بند کی گئی دیگر کتب کے ذریعے سے مولانا آزاد کے لاشعور تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں؟ یقیناً! مگر اس کے لیے ادبی نقاد کی نہیں بلکہ ایک تجربہ کار نفسی معالج کی ضرورت ہوگی جو مریض کے ساتھ کتاب کے ایک ایک لفظ سے وابستہ لاشعوری تلازمات کے معمے کو حل کر سکے۔ اگر آزاد کے وقت میں نفسیاتی طریقہ علاج ہوتا تو شاید اتنا بڑا ادیب عمرِ عزیز کے آخری برس یوں ضائع نہ کرتا۔ اور ہو سکتا ہے علاج کے بعد صحت یاب ہو کر وہ ایک اور طرح کی "آبِ حیات" لکھنے پر بھی قادر ہوتا۔

# مجید امجد کی غزل کا رُوپ سرُوپ

جن لفظوں میں ہمارے دلوں کی بیتیں ہیں
کیا صرف وہ لفظ ہمارے کچھ بھی نہ کرنے کا کفارہ بن سکتے ہیں ؟
کیا کچھ کھنچتے معنوں والی سطریں سہارا بن سکتی ہیں
ان کا جن کی نظروں ہیں اس دیس کی حد ان ویران صحنوں تک ہے
نا بابا ! اس لفظوں بھرے کنستر سے چلّو بھر بھیک کسی کو دے کر
ہم سے اپنے قرض نہیں اُتریں گے ۔
اور یہ قرض اب تک کسی سے اور کب اُترے ہیں (نظم)

مجید امجد کی غزل کے مطالعے کے لیے وقف مضمون کا آغاز ایک نظم سے کرنا شاید نامناسب ہو۔ لیکن یہ نظم جس کا عنوان ہی "نظم" ہے، مجید امجد کی چند اہم نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے، کیونکہ اس میں مجید امجد نے لفظ، اس کے خالق اور اس کے قاری کے درمیان بننے والے ابلاغ کے اس وسیلے کا بڑے فنکارانہ انداز میں تجزیہ کیا ہے، جسے ہم عرفِ عام میں تفہیم کا پُل قرار دیتے ہیں۔ لفظوں بھرے کنستر سے چلّو بھر بھیک۔ اس میں جو طنز پوشیدہ ہے اُسے وہ شاعر کبھی بھی محسوس نہیں کر سکتے جو زندگی بھر لفظوں کی بوچھاڑ کرنے کے باوجود مؤثر پیرایۂ اظہار سے محروم رہتے ہیں۔ مگر مجید امجد کا معاملہ برعکس ہے۔ اظہار و ابلاغ کبھی بھی اس کے لیے مسئلہ نہ بنے کہ اپنے تصورات کی ترسیل کے لیے اس کے پاس ہمیشہ موزوں اور منفرد الفاظ کا وافر ذخیرہ رہا ہے۔ اِس امر پہ زور دینے کی ضرورت اِس لیے محسوس ہوئی کہ آج کے بیشتر شعرا لفظوں سے اخفا کا کام لیتے ہیں، مگر ہمیشہ یہی محسوس کرتے ہیں کہ حق تو یہ

ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔ جب کہ پہلے شعرا توضیح و ترسیل کے لیے الفاظ استعمال کرتے تھے اور پھر بھی یہی کہتے پائے گئے :

کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

مقصدِ تخلیق کے لحاظ سے یہ متضاد رویے سہی مگر دونوں میں وجہ مشترک یہ ہے کہ خیالات کے منھ زور گھوڑوں کو لگام دینے میں الفاظ بالعموم ناکام ثابت رہتے ہیں۔

مجید امجد اُن چند خوش نصیب فن کاروں میں سے ہے جن کے لیے لفظ کبھی بھی مسئلہ نہیں بنا۔ جب میں یہ کہتا ہوں کہ مجید امجد کے لیے لفظ کبھی مسئلہ نہیں بنا تو میں اسے نظیرؔ و انیسؔ اور جوشؔ کی صف میں نہیں کھڑا کرنا چاہتا۔ یہ تینوں اگرچہ اپنے کلام میں افراطِ الفاظ کے لیے خصوصی شہرت رکھتے ہیں، مگر اس کے باوجود میں مجید امجد کو ان سے ممیّز کرنے پر اصرار کروں گا۔ وہ اس لیے کہ یقیناً مجید امجد نے بہ لحاظِ تعداد اُن سے کہیں کم الفاظ استعمال کیے ہیں۔ لیکن وہ جو کولرج نے شاعری کا ایک معیار یہ مقرر کیا تھا کہ بہترین الفاظ میں بہترین خیالات کا اظہار، تو اس معیار پر اگر مجید امجد کو پرکھا جائے تو علامہ اقبال کے الفاظ کے مطابق وہ "کم عیار" نہ ثابت ہوگا۔ اس لیے جب وہ یہ دعویٰ کرتا ہے :

جب آسماں پہ خداؤں کے لفظ ٹکراتے
میں اپنی سوچ کی بے حرف لَو جلا رکھتا

تو یہ محض شاعرانہ تعلّی سے بڑھ کر تخلیقی وِجدان کی بات بن جاتی ہے۔ سچے شاعر اور کاذب شاعر کو جن کئی امور میں ایک دوسرے سے ممتاز کیا جا سکتا ہے اُن میں سے ایک لفظ کے استعمال کا قرینہ بھی ہے۔ سچے شاعر کے ہاتھ میں لفظ گندھی ہوئی لوچ دار مٹی جیسی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ وہ اسے اپنے فن کے چاک پر رکھ کر جس رُوپ میں چاہے ڈھال سکتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس کاذب شاعر کے ہاتھ میں زندہ، متحرک اور فعّال الفاظ بھی بے جان مٹّی کا ڈھیر ثابت ہوتے ہیں۔ مجھے یہ کہنے کی ضرورت نہ ہونی چاہیے کہ مجید امجد کی شاعری میں جذبہ کا جو رس ملتا ہے تو مجید امجد نے اپنے قارئین تک اس کی منتقلی میں موزوں الفاظ کے موزوں ترین انتخاب سے کام لیا ہے۔ اس لیے

جب وہ یہ کہتا ہے :

میٹھے میٹھے بول میں دوہے کا ہنڈول
سن سن اس کو باؤرے ہو گئے کیا کیا لوگ

تو جہاں ایک طرف اپنے اشعار میں جذبے کے رس کی بات کی تو وہاں دوسری طرف اپنے "بول" کو دوہے سے نسبت دے کر وہ ہمارے لیے ایک اہم تنقیدی نکتہ بھی مہیا کر دیتا ہے۔ جمیل ملک نے دوہے کو بطور صنف استعمال نہیں کیا لیکن اس کی غزل کا مطالعہ کرتے ہوئے بعض اشعار میں اظہار کی وہی کومل اور جذبے کی وہی سُندرتا ملتی ہے جو دوہوں سے مخصوص سمجھی جاتی ہے۔ جیسے یہ اشعار :

| | |
|---|---|
| پیت آیا، پیتا ٹوٹی بیجی، اپنا چمن نہا | پیت بھرا آئی بہتر کھے آجیون بیت چلا |
| خوشبوؤں کا مکھ چوم کے دیکھا دنیا مان بھری | دکھ وہ سجن گھٹ کر جس کو دوروچ کرے سجدہ |
| گٹھڑی کالی رین کی سونٹی سے اٹکاتے | اپنی دھن میں دھیان نگر کو گئے کیا کیا لوگ |

جمیل ملک کے اِن اشعار میں اگرچہ ہندی الفاظ ملتے ہیں لیکن میں نے انھیں محض اس لیے پیش نہیں کیا بلکہ اس لیے کہ غزلیہ اشعار ہونے کے باوجود اپنے مزے میں یہ دوہے کی خوشبو بھی رکھتے ہیں۔ یہ نکتہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ محض ہندی الفاظ کے استعمال سے نہ تو گیت میں گیت پن پیدا ہوتا ہے اور نہ ہی محض دو مصرعوں کو دوہے میں تبدیل کیا جا سکتا ہے کہ یہ معاملہ طرزِ احساس کا ہے، اور جمیل ملک فن کی اس رمز سے بخوبی آگاہ تھا۔ اسی لیے اس نے بحیثیت شاعر خود کو کسی خاص اسلوب کا پابند کرنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کی۔ چنانچہ ہندی کے سبل الفاظ کے پہلو بہ پہلو وہ ایسے مفرس اسلوب پر بھی قادر رہتا جو فوراً غالب کی یاد دلاتا ہے :

| | |
|---|---|
| اک پل بھی کوئے دل میں نہ ٹھہرا وہ رہ نورد | اب جس کے نقشِ پا میں چمن در چمن پڑے |
| اک جست اس طرف بھی غزالِ زمانہ رقص | راہ تیری دیکھتے ہیں خطا و ختن پڑے |
| جب انجمن تموّجِ صد گفتگو میں ہو | میری طرف بھی اک نگہِ کم سخن پڑے |

نقطہ — بلکہ حسن لفظ کے نقطۂ نظر سے جمیل ملک کی غزل کا بحیثیتِ مجموعی مطالعہ کرنے پر

اس کے اسلوب کو نہ تو یکسر مفرس قرار دیا جا سکتا ہے اور نہ ہی اس کا تمام اثر محض ہندی الفاظ کے باعث ہے۔ مجید امجد نے خود کو ان دونوں انتہاؤں سے محفوظ رکھا، بلکہ مجھے تو اس معاملے میں اس کا رویہ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لفظ شاعر کی گمشدہ میراث ہے۔ وہ جہاں سے بھی ملے حاصل کر لو۔ چنانچہ وہ موزوں خیال کے لیے موزوں تر لباس کی تلاش میں ہر نوع کے الفاظ استعمال کرتا ہے، حتّٰی کہ بعض اوقات ایسے الفاظ بھی جو عام حالات میں غیر شاعرانہ محسوس ہوں۔ لیکن مجید امجد کی تخلیقی مہارت اُن میں معانی کی خوابیدہ دھڑکن کو بیدار کر دیتی ہے۔ ملاحظہ ہو :

گھنگروؤں کی جھنک منک میں بسی — تیری آہٹ، میں کس خیال میں تھا
اُجلی کینچلیوں میں سانپ تھرکتی ہے — ساری کوڑھ کلنکی مایا دُنیا کی

یہ دو اشعار واحد مثال نہیں بلکہ اس نوع کے مزید اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں مجید امجد نے نامانوس الفاظ سے اشعار میں معانی کی لَو اُونچی کی ہے۔

الغرض ہندی کے کومل الفاظ، فارسی کی خوشنما تراکیب اور کبھی کبھی نامانوس الفاظ کا مانوس استعمال — یہ ہے اس کے اسلوب کی وہ تکون جس میں مجید امجد کی غزل کا رُوپ سروپ دیکھا جا سکتا ہے اور ان ہی کے فنکارانہ امتزاج سے مجید امجد نے ایسے ایسے اشعار کہے ہیں :

افق افق زمانوں کی دھند سے اُبھرے — طیور، نغمے، ندی، تتلیاں، گلاب کے پھُول
سلگتے جاتے ہیں، چپ چاپ ہنستے جاتے ہیں — مثالِ چہرۂ پیغمبراں گلاب کے پھُول
جب دل کی سل پہ بج اٹھے نیندوں کا آبشار — نادیدہ پائلوں کی جھنک جھن جھنن پڑے
یہ کون سے لبوں میں رسیلی رُتیں گھُلیں — پلکوں کی اوٹ نیند میں گلگوں گگن پڑے
کرنوں کے طوفانوں سے بجرے بھر بھر کر — روشنیاں اس گھاٹ پہ ڈھو گئے کیا کیا لوگ
کانچ کی اک دیوار زمانہ آمنے سامنے ہم — نظروں سے نظروں کا بندھن جسم سے جسم جُدا

بکھرتی لہروں کے ساتھ ان دنوں کے تنکے بھی تھے
جو دل میں بستے ہُوئے رُک گئے، نہیں گزرے

اگرچہ مجید امجد کی غزل میں موضوعات کا تنوع ملتا ہے، مگر اتنا نہیں جتنا اس کی نظموں میں۔ اپنی نظموں میں اگرچہ وہ زمین پر نظر آتا ہے، مگر اس کی دُور بین نگاہ اُن دیکھے ستاروں اور اجنبی سیاروں پر رہتی ہے۔ اِسی لیے زمین اور آسمان کے درمیان جو کچھ پایا جاتا ہے، وہ مجید امجد کی سوچ کے لیے تشبیہ اور استعارہ قرار پاتا ہے۔ چنانچہ نظموں میں ملنے والی اس بے کنار فضا کے بعد اس کی غزل کا مطالعہ کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ اگرچہ غزل کے روایتی اسلوب، مستعملات اور کلیشے سے انحراف کی شعوری کاوش ملتی ہے، جس کا اظہار غیر مروج بحروں کے استعمال سے بھی ہوتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ مجید امجد کی نظم، خواہ دل کی بات ہی کیوں نہ کہتی ہو، پھر بھی خارج اس میں ایک بلیغ استعارہ کی صورت اختیار کر کے اس کے لیے ایک طرح کی معروضی اساس مہیا کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات اس کی نظم میں غزل کی ایمائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ادھر اس کی غزل خالص ذات کی ترجمانی کے لیے مخصوص نظر آتی ہے۔ اِس لیے مجید امجد کی غزل کے استعارات، تشبیہات اور امیجز اس کی داخلی کیفیات سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ اس سے جہاں جذبے کی لَو تیز ہو کر آنچ دیتی محسوس ہوتی ہے وہاں بعض اوقات غزل کے دو مصرعوں میں نظم جیسی تکمیلی گہرائی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار جو بہر لحاظ سے غزل کی ناتمامی کے برعکس وحدتِ معنی کی ایک نئی اکائی جنم دیتے محسوس ہوتے ہیں، یوں کہ غزل میں نظمیت بھر دیتے ہیں :

آنکھ کی پتلی، سانس کی ڈوری، دل کی تھاپ، اک پل کی نرت کا تماشا ہے
گلی کھوپڑیوں سے کھنچی دیواروں پر، اک جوت کی جھل جھل ہے

بہتی روشنیاں، بیکار شعاعیں، بکھری ٹھیکریاں، بے حرف نسلیں
اِک دن انت یہی ہے مگر، وہ اک کرن جو دل کے ورق پر مدول ہے

---

یہ آن جانا شہر، پرائے لوگ، اے دل! تم یہاں کہاں؟
آج اِس بھیڑ میں اتنے دِنوں کے بعد، مِلے ہو، کیسے ہو؟

مجید امجد کی غزل کا نفسیاتی مطالعہ کرنے پر شدید قسم کے احساسِ تنہائی کا اندازہ ہوتا ہے۔ احساسِ تنہائی کو بالعموم غم واندوہ کے مترادف سمجھا جاتا ہے۔ بعض اوقات اس میں مریضانہ کیفیات نظر آتی ہیں تو یہ کبھی نرگسیت کا غماز بنتا ہے۔ لیکن عام انسان اور حساس شاعر کے احساسِ تنہائی، اس کے نفسی عوامل اور ان سے وابستہ لاشعوری کیفیات میں خاصا بُعد ملتا ہے۔ عام لوگ تنہائی کو اکیلا رہنے کے معنی میں لیتے ہیں، جب کہ شاعر کی تخلیقی شخصیت کے نقطۂ نظر سے تنہائی کا یہ مفہوم بے حد سطحی ثابت ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ اگر غالب ہے تو یہ کہتا ہے :

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال　　　ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

مومن ہے تو خلوت کی محفل یوں سجاتا ہے :

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا　　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

جب کہ مجید امجد یوں گویا ہوتا ہے :

دل نے ایک ایک دُکھ سہا تنہا
انجمن انجمن رہا تنہا

ویسے ایک بات ہے کہ تنہائی کا موضوع اُردو شاعروں کے لیے کوئی ایسا نیا بھی نہیں ہے۔ ہمارے بیشتر شعرا نے اس احساس کو اپنے فن کے لیے تخلیقی محرک کے طور پر استعمال کرتے ہوئے اس کی عکاسی بہ خاصے متنوع کا ثبوت ہی نہیں دیا بلکہ اس سے وابستہ جذبات و کیفیات کی ماہرانہ تصویرکشی بھی کی ہے۔ ان دنوں ALIENATION نے تو ویسے ہی جدید شاعری میں ایک اہم تصور کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اور مجید امجد نے بھی تنہائی اور اس سے وابستہ احساسات کو بالعموم اسی تصور کی روشنی میں پیش کیا ہے۔ اسی لیے تو وہ اپنی تنہائی کو دوسروں میں پنہاں تنہائی کی شناخت کا استعارہ قرار دیتا ہے۔ یوں کہ فرد کی تنہائی عمومی سماجی رشتے کی صورت اختیار کر لیتی ہے :

جس کو دیکھو اپنے سفر کی دنیا بھی ہے، اپنے سفر میں تنہا بھی
قدم قدم پر اپنے آپ کے سامنے ہے اور اپنے آپ سے اوجھل ہے

اسی احساس کی بنا پر وہ انسانی رابطوں میں بھی جبر کا ایک پہلو دیکھتے ہوئے انسان سے انسان کے تعلق کی نفی کر دیتا ہے :

والہانہ رابطوں میں، جبر کے پہلو بھی دیکھ — جو بھی دل ہے ایک بنجر ہے اتّے دل کے لیے
تو کہ اپنے ساتھ ہے، اپنے بدن کے واسطے — کوئی تیرے ساتھ تنہا ہے، اتنے دل کے لیے

تنہا انسان، اور اگر وہ انسان تخلیقی فن کار بھی ہو، تو ہجوم میں رہتے ہوئے بھی جس تفسی کرب سے دوچار ہوتا ہے، اس کی تخلیقی شخصیت پر اس کے ردِ عمل میں خاص تنوّع ملے گا۔ اگر یہ احساسِ تنہائی مریضانہ صورت اختیار کرے تو جس طرح ایک دن ریشم کا کیڑا اپنی ساختہ قبر میں سو جاتا ہے، کچھ اسی طرح مریضانہ تنہائی کا شکار اپنے واہموں کے سرابوں کے دوزخ میں جل کر بھسم ہو جاتا ہے۔ لیکن تخلیقی فن کار کا معاملہ برعکس ہوتا ہے کہ تخلیقی صلاحیتیں اُس کی سائیکی کو بنجر منطقے میں تبدیل نہیں ہونے دیتیں، بلکہ ارتفاع پذیر ہو کر یہ اُس کے لیے ایسے مرتفع مقام کی صورت اختیار کر لیتی ہے جہاں سے وہ سب کو یوں دیکھتا ہے کہ ان میں شامل ہوتے ہوئے بھی اُن سے الگ رہتا ہے۔ اور بلاشبہ مجید امجد بھی ایسا ہی تخلیقی فن کار تھا۔ جبھی تو وہ نرگس کے پھول کے ساتھ اپنی نفسی تطبیق کر سکا:

میری مانند خود نگر تنہا
یہ صراحی میں پھول نرگس کا

# اپنی لگن اور اپنی جلن اور اپنی چبھن کی مستی

ہر موسم کی اپنی مخصوص کیفیت ہوتی ہے۔ ایسی کیفیت جو اعصاب پر اچھے، بُرے یا ناگوار اثرات مرتب کر کے افراد کو خاص نوع کی تخلیقی (یا پھر تولیدی) کارکردگی کے لیے مجبور کرتی ہے۔ کلام کا عالم بھی کچھ اسی سے مشابہ نظر آتا ہے کہ ہر بڑا یا اچھا یا انفرادیت پسند شاعر موسم ہی کی مانند اپنی سوچ اور زاویۂ نگاہ کے ساتھ ساتھ تشبیہات، استعارات، امیجز یا اسلوب کے دیگر تشکیلی عناصر کی امداد سے اپنے کلام میں بہ حیثیتِ مجموعی ایسی نفسی کیفیت (یا عرفِ عام میں تاثیر) پیدا کر لیتا ہے جو قاری کے اعصاب پر مخصوص قسم کے اثرات مرتسم کرتی ہے۔ ویسے ایک بات یہ ہے کہ شعرا کو ہم محض چار موسموں میں تقسیم نہیں کر سکتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر کی شاعری میں لاشعور کی تخلیقی جودت کے ساتھ جب اس کی ذات کی آمیزش ہو جاتی ہے تو وہ اپنی تخلیقات کی خوشبو اس سے کلام میں منفرد موسم پیدا کر لیتا ہے۔ کیا میر، غالب یا اقبال کے کلام کے مطالعے کے بعد ہم ان شعرا کے مخصوص "موسم" کے اثرات سے بآسانی نکل سکتے ہیں؟ اسی طرح فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، مجید امجد، منیر نیازی اور ان سے پہلے میرا جی اور ناصر کاظمی۔۔۔ یہ سب شعرا اپنا موسم آپ پیدا کرتے ہیں۔

میں جب کسی شاعر پر تنقیدی مقالہ قلم بند کرتا ہوں تو اس کے مجموعۂ کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد اشعار سے اس کی مرتب ہونے والی تصویر کو اپنے تصور میں مجسم کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہ عمل اس وقت اور بھی ضروری ہو جاتا ہے جب شاعر سے میں متعارف نہ ہوں۔ یوں اس کی تخلیقی شخصیت ایک رُوپ دھار لیتی ہے۔۔۔ ایسا رُوپ جو بالعموم اُس کے اصل انسانی رُوپ سے مطابقت بھی نہیں رکھتا اور ایسا ہونا بھی نہیں چاہیے کیونکہ یہ اس شاعر کا PERSONA ہوتا ہے یعنی یہ وہ نفسی نقاب ہے جس کے پیچھے

اس نے اپنے انسانی نقوش چھپا رکھے ہوتے ہیں۔ اس لیے اس نفسی نقاب یا PERSONA کی صرف اس کی تخلیقات کے ذریعے سے ہی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔

بحیثیت نقاد دوسری خصوصیت جو میں کسی شاعر کے کلام میں تلاش کرتا ہوں، اور جو ہر اچھے شاعر کے کلام میں موجود ہونی چاہیے وہ ہے ایسا مرکزی نقطہ جس پر اس کی شاعری کی اساس استوار ہوتی ہے (یا ہوتی چاہیے)۔ یعنی میں اس کے کلام کے نظام شمسی میں اس سورج کو پانے کی کوشش کرتا ہوں جو کلام میں نُور کا منبع ثابت ہوتا ہے اور اپنی انفرادی حیثیت کے باوجود اس کے مختلف تصورات جس کے گرد گردش کرتے ہیں، جس سے کسب ضیا کرتے ہیں اور جس کی کشش سے ان کے لیے فرار ممکن نہیں ۔۔۔ اگرچہ یہ معیار خاصا کڑا ہے، مگر ہر بڑا، اچھا یا انفرادیت پسند شاعر یہ امتحان پاس کر لیتا ہے۔

اوّل الذکر کی امداد سے میں شعر کہنے والے شخص سے متعارف ہوتا ہوں تو آخرالذکر کی صورت میں اس کے فن سے آگہی کے ساتھ ساتھ تصور فن کی اساس بھی واضح ہو جاتی ہے ۔۔۔ یوں شعور اور لاشعور ل کر شاعر کی تخلیقی تصویر مکمل کر دیتے ہیں۔

جب میں نے جمیل الدین عالی کی "غزلیں، دوہے، گیت" اور "لاحاصل" کا مطالعہ کر کے آنکھیں بند کیں تو میرے ذہن میں اشعار نے جو تصویر مرتب کی وہ کچھ یوں تھی: ایک شخص ہے جس کا رنگ کرشن کنھیا جیسا ہے۔ جس کے ماتھے پر سیندوری تلک چمک رہا ہے۔ اس نے بسنتی جوڑا پہن رکھا ہے، اور ایک ہاتھ میں کھڑتالیں ہیں جنھیں وہ عجیب محویت کے عالم میں بجا رہا ہے۔ میں اور غور سے دیکھتا ہوں تو موٹی موٹی سیاہ آنکھوں میں سرخ ڈورے ہیں اور سُرمے کی گہری لکیر۔ ہونٹوں پر پان کا لاکھا ہے۔ اچانک نگاہ نیچے ہوتی ہے تو دیکھتا ہوں کہ اُس نے امپورٹڈ کپڑے کی بہت اچھی کٹنگ والی پتلون پہن رکھی ہے اور پاؤں میں ولایتی چمڑے کے شوز ہیں۔ دُوسرے ہاتھ میں کنگھی ہے، جس سے وہ کسی ماڈرن ہیئر سیلون میں تراشے گئے بال سیٹ کرتا نظر آتا ہے ۔۔۔ اور پھر آنکھوں پر وہ طلسمی عینک جو اُسے دُنیا کو کسی اور ہی رنگ میں دکھاتی ہے اور دُنیا والوں کو بھی اُس کے شیشوں میں سے آنکھوں کی پُتلیوں کے بدلتے زاویے نظر نہیں آتے۔ اُن میں سے ایک سوانگ ہے اور ایک حقیقت۔

مگر میں یہ بتانے سے قاصر ہوں کہ حقیقت کہاں ختم ہوتی ہے اور سوانگ کہاں سے شروع ہوتا ہے۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ لوگ جسے سوانگ سمجھتے ہوں، عالی کے لیے وہی حقیقت ہو اور جس کی عزت کی جاتی ہے وہ محض ظاہری رُوپ ہو، وہ جمیل الدین ہو اور دراصل عالیؔ کہیں اور ہو۔ کسی اور ہی رُوپ میں ہو۔ اس لیے وہ جو بہ پاکٹ سے سفید اور سبز رنگ کا رومال نکال کر بار بار مُنہ سے گرد پونچھتا ہے وہ کوئی اور ہی شخص ہو۔

جمیل الدین عالیؔ نے اشعار کے رنگوں سے اپنا "سیلف پورٹریٹ" پینٹ کیا ہے تو میں سمجھتا ہوں کہ اس پر بھی نگاہ ڈالنی ضروری ہے کہ اس نوع کے نرگسی اشعار شاعر کی ذات اور تخلیقی شخصیت کی تفہیم میں خاصے کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔ سو بقولِ عالی جی :

کچھ دن گزرے عالی صاحب عالیؔ جی کہلاتے تھے
محفل محفل قریے قریے شعر سناتے جاتے تھے
قدرِ سخن ہم کیا جانیں، ہاں رنگِ سخن کچھ ایسا تھا
اچھے اچھے کہنے والے اپنے پاس بٹھاتے تھے
دوہے کہنے اور پڑھنے کا ایسا طرز نکالا تھا
سُننے والے سر دُھنتے تھے اور بہروں پڑھواتے تھے
سامنے بیٹھی سُندر ناریں آپ طلب بن جاتی تھیں
پردوں میں سے فرمائش کے سو سو پرچے آتے تھے
فیشن تھا یا خوش آوازی یا کچھ سحر جوانی تھا
کبھی کبھی تو اُن پر گھر کے گھر عاشق ہو جاتے تھے
غزلوں میں سو رنگ ملا کر اپنا رنگ اُبھارا تھا
اُستادوں کے سامنے بھی کچھ اپنی راہ بناتے تھے

گیتوں میں کچھ اور نہ ہو اِک کیفیت سی ہوتی تھی
بول برابر رقصاں رہتے معنی ساز بجاتے تھے
اہلِ ہنر کی خوشہ چینی ان کو وجہِ سعادت تھی
بے ہنروں میں اپنی انا کا پرچم بھی لہراتے تھے
"غزلیں دوہے گیت" کی شہرت ملک سے باہر پھیلی تھی
ہندوستان سے آنے والے تحفوں میں لے جاتے تھے
اپنی لگن اور اپنی جلن اور اپنی جستجو کی مستی تھی
نا ڈرتے تھے نقادوں سے، نا خود سے شرماتے تھے
جلسوں میں اور ہنگاموں میں جب تنہائی ڈستی تھی
باغوں میں اور ویرانوں میں جا کر دل بہلاتے تھے
عشق تو اِن سے کیا ہوتا، ہاں پیار میں جیسی کچھ گزرے
جس انداز سے، جن لفظوں میں، آ جائے کہہ جاتے تھے
اک چھوٹی سی دُنیا جس کے دُکھ سُکھ بھی چھوٹے چھوٹے
کچھ سختی میں کچھ نرمی میں اِن کے دن کٹ جاتے تھے
پھر یہ دیکھا لڑکے بالے ہنستے تھے اور عالی جی
فردیں لکھتے، مسلیں پڑھتے، بیٹھے گلڈ چلاتے تھے

اِس غزل کی ردیف قابلِ غور ہے۔ اگر یہ سب کارنامے ماضی کے تھے تو کیا اب اس تصویر کے بنیادی نقوش بدل گئے ہیں اور اصل رنگ مدھم پڑ گئے ہیں؟ ۱۹۶۲ء کی اِس غزل میں جن باتوں پر ناز کیا گیا تھا کیا واقعی ان سب کو اب "نقش فرنگارِ طاقِ نسیاں" قرار دیا جا سکتا ہے؟ بہر حال، یہ سوال اکیڈیمک نوعیت کا ہے، کیونکہ سوال کا دُرست جواب نہ ملنے کے باوجود بھی سیلف پورٹریٹ سیلف پورٹریٹ ہی رہتا ہے۔ البتہ اگر وہ ڈورین گرے کی تصویر ہوتی تو پھر صورتِ حال اور ہوتی۔

تجزیہ کرنے پر اس غزل میں تین امور واضح ہوتے ہیں۔ ایک تو فن کی تعلّی (غزلیں وہ یہ گیت کی شہرت ملک سے باہر پھیلی تھی) دوسرے حسینوں میں مقبولیت (سامنے بیٹھی سندر نایں آپ طلب بن جاتی تھیں) اور تیسرے اپنے فن کے بارے میں کچھ تنقیدی اشارات۔ ان میں پہلی دو باتوں کی تنقیدی اہمیت نہیں کہ ہر شاعر کا دیوان مبیّنہ طور پر بیسٹ سیلر ہوتا ہے اور ہر شاعر پر (بلکہ اب تو ہر مسافر ادیب پر بھی) لڑکیاں مرتی ہیں۔ البتہ تیسری بات غور طلب ہے کہ اس میں عالی نے بعض ایسے اہم اشارات کیے ہیں جو اس کے کلام کے مزاج کو سمجھنے میں مدد دے سکتے ہیں اور اسی لیے تنقیدی نقطۂ نظر سے اہم ہیں۔ وہ کہتے ہیں :

و ۔ غزلوں میں سو رنگ ملا کے اپنا رنگ ابھارا تھا
اور : اہلِ نظر کی خوشہ چینی ان کو وجہِ سعادت تھی
ب ۔ گیتوں میں کچھ اور نہ ہو اک کیفیت سی ہوتی تھی
ج ۔ اپنی لگن اور اپنی جلن اور اپنی چبھن کی مستی تھی
د ۔ اور "جب تنہائی ڈستی تھی" تو
باغوں میں اور ویرانوں میں جا کر دل بہلاتے تھے
ﮦ ۔ جس انداز سے ان لفظوں میں، آ جائے کہ جاتے تھے

ان میں سے ﺍ اور ب کا شاعری کے فن سے تعلق ہے تو ﮦ کا شاعرانہ اسلوب سے۔ ج شاعری کا داخلی محرک ہے اور د شاعرانہ مزاج کا غماز۔ دلچسپ ان سب میں سے بنیادی اہمیت ﺩ کو حاصل ہے اور اسے پڑھتے ہی حسرت موہانی ذہن میں آ جاتے ہیں، جنھوں نے کہا تھا :

طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

ہر چند کہ مزاج کے اعتبار سے عالی کو حسرت موہانی کے قبیلے سے متعلق نہیں قرار دیا جا سکتا کہ عشق و عاشقی کی معاملہ بندی کو جس گھلاوٹ کے ساتھ حسرت نے بیان کیا وہ صرف انھی سے مخصوص ہے جب کہ اس

لحاظ سے عالی کا کوئی مخصوص رنگ نہیں بنتا[1]۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ حسرت نے اساتذہ فن کے تمام رنگوں کو اپنی شخصیت میں یوں جمع کر لیا تھا جیسے سات رنگ شعاع میں سمٹ جاتے ہیں۔ ادھر جمیل الدین عالی نے بھی واضح الفاظ میں کئی اساتذہ کے نام لیے ہیں۔ مثلاً وہ خود کو "آلِ میر درد[2]" قرار دے کر "عالی دہلوی" کہتا ہے۔ غالب[3] کی عظمت کو خراجِ تحسین پیش کرتا ہے، اپنے سینیئرز میں سے میرا جی[4] اور فیض کا نام عزت سے لیتا ہے، جبکہ معاصرین میں ناصر[5] کاظمی کی اہمیت کا اعتراف کرتا ہے اور ان سب پر مستزاد یہ کہ کبیر[6] کو اپنا گرو قرار دیتا ہے۔

---

۱؎ البتہ ایک شعر حسرت کے رنگ میں خوب نکالا ہے :

آنکھوں میں حیا آجاتی ہے، ہونٹوں پہ تبسم لاتے ہیں　　وہ مجھ پہ ستم جب کرتے ہیں، تصویرِ کرم بن جاتے ہیں

اس سے فوراً ذہن حسرت کے اس شعر کی طرف جاتا ہے :

ستم ہو جائے تمہیدِ کرم ایسا بھی ہوتا ہے　　محبت میں ترے سر کی قسم ایسا بھی ہوتا ہے

۲؎ تم جو فقیر دوست ہو، تم جو ہو صاحبِ نگاہ
ہم بھی ہیں آلِ میر درد، ہم بھی ہیں صاحبِ مقام
جانتے ہیں تمام لوگ گو کوئی مانتا نہیں
سُن تو رکھا ہے تم نے بھی، عالیِ دہلوی کا نام

۳؎ حیف عالی بھی غزل اس کی پرکھیں　　وہ جو غالب بھی تھا اور معتقدِ میر بھی تھا

۴؎ میرا جی کے ماننے والے کم ہیں لیکن ہم بھی ہیں
فیض کی بات بڑی ہے پھر بھی اب ایسا کون آئے گا

۵؎ تذکرۂ ناصر کاظمی میں یہ شعر بھی ہے :

کچھ جو آیا ہے ترے شعر میں ڈھنگ
یہ بھی ناصر سے ہی سیکھا ہوگا

۶؎ عالی جی کا گرو کبیرا، دیکھو کبیرا رو دیا۔

اگران سب شاعروں کو تخلیقی محرک تسلیم کرکے اس نقطۂ نظر سے عالی کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ کریں تو بعض غزلوں (خصوصاً غالب کی زمینوں میں لکھی گئی غزلوں) کی حد تک اس پر غالب کے اثرات واضح نظر آتے ہیں جیسے یہ مفرس غزل؛

کسی کو نازِ خرد ہے کسی کو فخرِ جنوں
میں اپنے دل کا فسانہ کہوں تو کس سے کہوں

غالب کی زمینوں میں یہ دو غزلیں ملاحظہ ہوں :

کی جو تاخیر تو شرمندۂ تاخیر بھی تھا
کیا جتاتے کہ اُدھر کوئی عناں گیر بھی تھا

---

بل نہ سکتی کوئی تمثیلِ وفا میرے بعد
میں تو خوش ہوں وہ مجھے بھول گیا میرے بعد

علامہ اقبال نے اکبر الہ آبادی کو ایک خط میں لکھا تھا : "کسی شاعر کے رنگ میں شعر کہنا دراصل ایک طرح کا اظہارِ عقیدت ہوتا ہے اور اسی نقطۂ نظر سے میں نے آپ کے رنگ میں ظریفانہ اشعار کہے ہیں۔" علامہ کے اس استدلال کو ملحوظ رکھ کر اگر عالی کے ان اشعار کو پڑھیں جو طرزِ غالب میں کہے گئے ہیں تو صرف عقیدت ہی عقیدت ملے گی اور اسلوب کو شعوری طور سے رنگِ غالب میں رنگنے کی سعی۔ جہاں تک غالب کے طرزِ احساس کا تعلق ہے تو وہ عالی کو چھو کر بھی نہیں گیا۔ غالب کی "میرے بعد" ردیف والی غزل اس کے کلام میں ایک عجب شان انفرادیت رکھتی ہے۔ نہ معلوم غالب کس خاص نفسی کیفیت کے زیرِ اثر محوِ تخلیق تھا کہ غزل مسلسل غزل میں تبدیل ہو گئی یہی نہیں بلکہ "میرے بعد" کی ردیف اس کی شخصیت کے نرگسی رجحانات کے لیے ایک ایسے قوی محرک کی حیثیت اختیار کر جاتی ہے کہ غالب اردو کی بہترین نرگسی غزل کہہ جاتا ہے۔ ایسی غزل جو خود اُس کی شخصیت کا آئینہ بھی ثابت ہوتی ہے۔ لیکن جمیل الدین عالی ردیف "میرے بعد" سے وابستہ نفسی تلازمات سے فائدہ اُٹھانے میں ناکام رہے

ہے۔ اس نفسیاتی مطالعے سے قطع نظر اگر غالب اور حالی کے مشترک مضامین کا تقابلی مطالعہ کریں تو غالب واقعی غالب ہی رہتا ہے۔ مثلاً جب غالب یہ کہتا ہے :

حسنِ غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

تو اس میں عجب شانِ طمطراق دکھائی دیتی ہے۔ چنانچہ غالب کا عشق اور عشق میں جفا طلبی سے مشروط انا کی تسکین عجب رنگ سے اظہار پاتی ہے لیکن جب حالی یہ کہتے ہیں :

عشق نے حسن سے تیور ہی بدل رکھے ہیں
نہ رہے ناز و ادا، ناز و ادا میرے بعد

تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے سیلا ہونے کی بنا پر خوب صورت انار اپنے پھولوں کی بہار نہ دکھا سکا اور یوں سُرخی میں تبدیل ہو کر رہ گیا ۔ تو ثابت یہ ہوا کہ محض غالب کے خانوادے سے ہونے کی بنا پر غالب جیسے اشعار نہیں کہے جا سکتے، خواہ یہ دعویٰ ہی کیوں نہ کرے :

ادھر ہیں بھی اپنی صورت ، ادھر شہرت پر ناز
غالب ہوئے بنا بھی رکھیں غالب سے انداز

دراصل حالی کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی تخلیقی شخصیت اپنے لیے وہ مضبوط زمین "تلاش نہ کر سکی جس کے نتیجے میں شاعر کے پاؤں دو ستونوں میں تبدیل ہو کر اسے وہ استحکام دیتے ہیں کہ پانی کے پودے کی مانند اس کی شاخیں لہر لہر کے ساتھ لہرا نہیں جاتیں۔ اس لحاظ سے نظریہ پسند شاعر، کسی خاص مسلک سے وابستہ شاعر یا کوئی کمٹمنٹ رکھنے والے شاعر اسی لیے مضبوط قدم ثابت ہوتے ہیں کہ ان کے قدم نظریہ، مسلک اور کمٹمنٹ کی زمین میں گڑے ہوتے ہیں۔ لیکن جمیل الدین عالی کا معاملہ اس کے برعکس نظر آتا ہے (جو بدلتے زاویۂ نگاہ کے باعث قابلِ تعریف بھی ہو سکتا ہے اور اس کے برعکس بھی)، اسی لیے اس کی غزل میں اگرچہ کئی اثرات کا میلا نظر آتا ہے لیکن ان تمام اثرات کے فن کارانہ امتزاج سے وہ اپنی غزل میں رنگِ مخصوص نہ پیدا کر سکا، ایسا رنگ جو اس کا ٹریڈ مارک

قرار پا سکے ۔ کیونکہ ایک طرف وہ غالبؔ کے رنگ میں مفرّس اسلوب اپنا تا ہے تو اس نوع کے اشعار سے عدمؔ کی یاد بھی آتی ہے :

جب محبت نصیب ہوتی ہے
دل کی حالت عجیب ہوتی ہے

یہ اس ضمن میں عالی کے دوہوں کا ذکر نہیں کیا جا سکے گا کہ اس کی وجہ شہرت ہی دوہے ہیں ۔ اور یہ ہے بھی حقیقت کہ دوہوں میں عالیؔ نے جو انداز نکالا ہے وہ منفرد ہی نہیں بلکہ مضامین نو کی صورت میں اس نے ہندی دوہوں کی روایت میں اضافہ بھی کیا ہے ۔ دوہوں نے جس طرح سے اس کے غزلیہ اسلوب کو متاثر کیا اس سے صرف نظر ممکن نہیں کہ ان ہی کی امداد سے غزل کے اسلوب میں اس نے ہندی کو ملا شامل کی ، یوں کہ فارسی اور ہندی کی صحیح معنوں میں اس خصوصیت کی تشکیل کرنے ہیں جسے "عالیت" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ۔ اس معاملے میں اگر عالیؔ کا کوئی حریف ثابت ہو سکتا ہے تو وہ ابن انشا ہے کہ انشا جی نے بھی عالی جی کی مانند من کی ہُوک اور ہردے کی پکار کے لیے ہندی کے ان مدھر اور کومل شبدوں کا سہارا لیا جو گیت رس میں ڈوب کر اپنی الگ مٹھاس رکھتے ہیں ۔ اگر پاکستان میں گنگا جمنا کا سنگم دیکھنا ہو تو انشا جی کے شبد اور عالی جی کے اشلوک پڑھو ۔

اس ضمن عالی نے بھی لکھا ہے :

جیسے اک دیوی کے گن ہیں : کام ، کلا ، سنگیت
جب کبھی کہنا ایسے ہی کہنا ، غزلیں دوہے گیت
جب کبھی لکھنا ، چاند سے لکھنا ، سورج سے اشلوک
سُورج جس کی روشنیوں میں کوئی روک نہ ٹوک
عالیؔ کا کیا ذکر کرو ہو ، کوئی تو وہ کہلائے
جو ناخن سے پربت کاٹے اور پربت کٹ جائے

جہاں تک عالی کی غزلوں کے مجموعی تاثر کا تعلق ہے تو اسے بلاشبہ حسن و عشق کا شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اپنے کامیاب معاشقوں کے بارے میں خاصی تعلّی سے کام لیتا ہے، اس لیے اگر یہ سب تجرباتی ہے تو بہت اچھی بات ہے لیکن صورتِ حال اگر برعکس ہو تب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا بلکہ اس صورت میں اس نوع کے اشعار کے پیچھے نرگسیت کا بطور نفسی محرک کا مطالعہ مزید دل چسپ نتائج سامنے لائے گا :

کوئی پستک پر نام لکھا کر خوشبوؤں سے بسائے
کوئی تکیہ پر دو ہے کاڑھے اور سب کو دکھلائے
روز اک محفل اور ہر محفل ناریوں سے بھرپور
پاس بھی ہوں تو جان کے بیٹھیں عالی سب سے دور

اگرچہ یہ اور اس انداز کے دیگر اشعار اچھے ہیں، بالخصوص بات کرنے کے بلاواسطہ اسلوب کی بنا پر ــــ لیکن مجھے کبھی کبھی یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ناریوں کے بکثرت ذکر کے پیچھے کوئی رمز پوشیدہ ہو۔ میں یہ نہیں جانتا کہ جمیل الدین عالی کتنا بڑا CASANOVA ہے اور پاکستان کے اخلاق باختہ معاشرے میں ایک بہت بڑے افسر کے لیے ناریوں کے ہجوم میں گھرے رہنا کوئی ایسا مشکل بھی نہیں ــــ لیکن مرد کی اصل آسودگی اور عورت کے قرب سے حاصل ہونے والا جذباتی ترفع محفل کی ناریوں سے نہیں ہو سکتا بلکہ صرف ایک ایسی عورت سے وہ گہری آسودگی ملتی ہے جو مرد کو باقی سب عورتوں کے لیے بیکار بنا کر رکھ دیتی ہے، اس لیے جمیل الدین عالی کے ایسے دعوے کم از کم مجھے تو قطعی مرعوب نہیں کر سکتے :

ہم یورپ اور امریکا کی ناریوں کو لُبھائیں
ایک ترنّم، ایک تبسّم، کیا خاطر میں لائیں
سامنے بیٹھی سندر ناریں آپ طلب بن جاتی ہیں
پردوں میں سے فرمائشوں کے سو سو پرچے آتے تھے

کیا کوئی مہاراج عالی کے اندر چھپا مرد جمیل الدین واقعی سُندر ناریوں کی فرمائشوں کے سو سو پرچلں سے بہل جاتا ہے، اگر واقعی وہ بہل جاتا ہے تو میں سمجھتا ہوں کہ وہ ابھی بالغ نہیں ہوا، نہ نظر کے لحاظ سے، نہ جذبات کے لحاظ سے۔ اور اسی لیے وہ کھلونوں سے بہل جاتا ہے۔

ہم لوگ فردیات کو بالعموم خاطر میں نہیں لاتے اور خود شعرا بھی ان سے کوئی اچھا سلوک نہیں کرتے۔ انھیں مجموعۂ کلام میں بالعموم بطور ڈیکوریشن پیس استعمال کیا جاتا ہے جو کہ غلط ہے۔ فرد شاعر کا وہ گھمبیر تجربہ ہے جو نکھر کر اور مختصر ہو کر صرف دو مصرعوں میں تو سمٹ جاتا ہے مگر اپنے جہانِ معانی کے دَر وا کرتا نظر آتا ہے، اسی لیے بعض "فرد" اپنے بطون میں نظم جیسی وسعت، گیت جیسا رس اور غزل جیسی تہ در تہ کیفیات رکھتے ہیں یہ تمہید اس لیے باندھی ہے کہ جمیل الدین عالی جب ناریوں کے جھرمٹ میں گھرے ہر یہ فرد پڑھتے ہیں تو اس کے مضمرات اور ان سے وابستہ تلازمات کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو جاتا ہے:

کنوارا جسم اور کنواری آتما، ہے کوئی ایسی نار[1]

لو بھگوان، اب عالی مانگے نئے نئے اوتار

اس اوتار کو محض قافیے کی ضرورت نہ سمجھا جائے۔ اس کے ساتھ یہ اشعار بھی ملالیں تو جمیل الدین عالی کو مزید سمجھا جا سکتا ہے:

یہ جو مری لَے اور لفظوں کے رنگین تانے بانے ہیں

سُننے والو! غور نہ کرنا، یہ سب راگ پرانے ہیں

سُننے والو! غور نہ کرنا ورنہ کھل ہی جائیں گے

کتنے خالی بھید ہمارے جواب تک افسانے ہیں

سُننے والو! غور نہ کرنا ورنہ صاف سمجھ لو گے

ہم نے جتنے نام لیے تھے آج بھی سب انجانے ہیں

جمیل الدین عالی نے ایک غزل میں بظاہر طنزیہ انداز اختیار کرتے ہوئے غزل اور اس کے فن کے ضمن میں جن امور کی طرف توجہ دلائی ہے، اگر ان میں سے طنز کو ختم کر کے اسے مسلکِ فن قرار

---

[1] ویسے اگر یہ دوہا ہے تو بھی اس کی اہمیت مسلّم ہے۔

دے ہیں تو پھر جمیل الدین عالی کے فن کی تصویر کیسی بنے گی؛

ستی سنائی سی ایک ایک بات کہو
غزل کہو تو غزل میں معاملات کہو

نہ ہو جو تازگیٔ عشق کیا بگڑتا ہے
کلامِ میر پڑھو اور واردات کہو

کہیں ملے نہ ملے ذوق و شوق کی دنیا
اساتذہ کی طرح سب لوازمات کہو

جو سدِ راہِ مسلسل رہے ہے عجزِ بیاں
تو کوئی قصۂ اسرارِ کائنات کہو

فقط زبان و بیاں پہ ہے دسترس درکار
ستم کا بھی جو ہو مضمون تو التفات کہو

جب اپنی عمرِ سخن کی نہ ہو سکے اُمید
تو جس نے جو بھی کہا اس کو بے ثبات کہو

______ تو کیا ان اشعار پر یہ مضمون ختم نہیں کیا جا سکتا؟

# ادب اور لوک ادب: نفسیاتی تناظر

فرد کی مانند قوم کی بھی اپنی مخصوص نفسیات ہوتی ہے۔ چنانچہ جو نفسی عوامل اور محرکات فرد کو خاص مزاج دے کر مخصوص شخصیت، یا ژونگ کی اصطلاح میں PERSONA عطا کرتے ہیں، وہی نفسی عوامل اور عصری محرکات قوم کو ایک خاص سانچے میں ڈھال کر قومیت کی اساس مہیا کرتے اور دیگر اقوام سے ممتاز اور منفرد کرتے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ اپنی محدود حیثیت میں فرد ایک اکائی ہے، اس لیے اس میں ان عوامل و محرکات کی متنوع کارفرمائی کا مشاہدہ نسبتاً آسان ہے۔ یوں سمجھیے کہ فرد کی صورت میں یہ سب محدب شیشے میں سے شعاع کے مرکوز ہو جانے کی مانند اپنے وجود کا احساس کراتا ہے، جبکہ قوم "پرزم" کی مانند ہے جس سے شعاع ہفت رنگ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

نفسیاتی نقطۂ نظر سے فرد اور قوم کی بنیاد ایک ہی ہے۔ صرف اندازِ اظہار سے فرق پیدا ہوتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ فرد اور قوم سو فی صد یکساں عوامل و محرکات کے تابع ہوتے ہیں۔ اسی طرح قطرہ اور سمندر کی مثال کے بموجب فرد کو بحر بداماں قطرہ بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

قوم صدیوں کے افرادی تسلسل کا نام ہے، ایسا تسلسل جس میں مذہب، اخلاق، تاریخ، معیشت، کلچر، ادب اور پھر ان سے جنم لینے والے تصورات اور ان سے وابستہ تلازمات کے لہر در لہر سلسلے اپنے پھیلاؤ کے دوران دائرے میں سے دائرے جنم دیتے جاتے ہیں۔ قوم کی تشکیل کرنے والے اس افرادی تسلسل میں اگرچہ فرد نسبتاً کم مدت کے لیے معرضِ وجود میں آتا ہے، لیکن یہ عرصۂ محدود بھی اس لحاظ سے یقیناً اہم قرار پاتا ہے کہ اس کے تسلسل اور بقا سے قوم کی بقا اور تسلسل عبارت ہے۔ اگرچہ قوم میں مروج متنوع عوامل و محرکات فرد کو خاص روپ اختیار کرنے کے لیے بنا بنایا

سانچا مہیا کرتے ہیں، لیکن افراد کی اکثریت آنکھیں بند کر کے اور بہ رضا و رغبت سوچ کے سلے سلائے ملبوسات پہننے سے گریزاں رہتی ہے۔ اس کے نتیجے میں معاشرہ ۷۵ فرد کی آویزش سے جو صورت حال جنم لیتی ہے، اس کی غایاں اور اعلیٰ ترین صورت تخلیقی شخصیت کی اسی ذہنی جدوجہد میں دیکھی جا سکتی ہے جس کا معاشرے کے خلاف تخلیقی سطح پر اظہار کیا جاتا ہے۔ اس لیے سچے تخلیق کار کا تخلیقی عمل پوری قوم کا تخلیقی عمل ثابت ہوتا ہے۔ جب ژونگ نے تخلیق کار کو "اجتماعی فرد" (COLLECTIVE MAN) کہا تو اس کے ذہن میں یہی مفہوم رہا ہوگا۔ اپنے مشہور مقالے PSYCHOLOGY AND LITERATURE میں وہ تخلیق کار کے ضمن میں یوں رقم طراز ہے:

"وہ اجتماعی فرد ہے کہ انسانیت کی لاشعوری نفسی حیات کی پیکر تراشی کے ساتھ ساتھ اس کا تسلسل بھی برقرار رکھتا ہے"[۱]

پھول خود رو ہو یا کسی منصوبہ بندی کے تحت اسے چمن بند کیا گیا ہو، بھول بہر حال پھول ہی ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے گلاس ہاؤس کے پھول، پھول نہیں بلکہ DECORATION PIECES معلوم ہوتے ہیں۔ ماہر نباتات اس کی وجہ بتاتے ہوئے مٹی، ہوا، پانی اور دھوپ کی بات کرے گا، جو غلط نہیں کہ پھول کی نمو اور نشوونما کے اصول اس طرح سے ہی واضح کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن پھول کے "پھول پن" کو بھی اسی طرح سمجھا یا جا سکتا ہے؟ دراصل یہ وجود اور جوہر کی بات ہے۔ ہم اس بحث میں نہیں اُلجھتے کہ وجود پہلے ہے یا جوہر، لیکن کسی فلسفے میں اُلجھے بغیر ہم اتنا تو سمجھ سکتے ہیں کہ وجود کی مثالیت اس کے جوہر میں نہاں ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو پھر کسی بھی قوم کے وجود کا جوہر اس کی تخلیق کی صورت میں اظہار پاتا ہے۔ یوں دیکھیں تو تخلیق قوم کی دھرتی سے نمو پذیر ہونے والا پھول ہے، جبکہ اس کی خوشبو کو دُوسروں تک پہنچا کر تخلیق کار ژونگ کے بموجب اجتماعی مرد کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ خود تخلیق کار اپنے وجود میں تخلیق کا جوہر بھی رکھتا ہے اور اسی سے وہ اپنے وجود کی تکمیل بھی کرتا ہے۔ تخلیق کار ریشم کے کیڑے کی مانند اپنے ریشمی محل میں تنہائی کی موت نہیں مرتا بلکہ وہ

---

[۱] MODERN MAN IN SEARCH OF A SOUL, P. 195.

معاشرے کا رکن بھی ہے، اس لیے وہ اپنے تخلیقی عمل کے ثمر کو اپنی ذات تک محدود نہیں رکھتا۔ یوں وہ تخلیق کے ذریعے اپنے ساتھ ساتھ معاشرے کی بھی تکمیل کرتا جاتا ہے۔ تخلیق کار عجب DILEMMA کا شکار ہوتا ہے۔ ایک طرف معاشرے اور اسکی قدغنوں سے نالاں ہو کر اس سے گریزاں ہوتا ہے تو دوسری طرف گروہی جبلت اس کو اپنے ہم جنسوں کی طرف کشش بھی کرتی ہے۔ یوں مرکز گریزی اور مرکز جوئی کی قوی مقناطیس اس میں معاشرے کے بارے میں جس متناقض کیفیت (AMBIVALENCE) کو جنم دیتی ہے، وہ اس کے فنی مقاصد کی تشکیل میں اہم ترین کردار ادا کرتی ہے۔

تخلیق اور اس سے وابستہ تخلیقی عمل کی تمام تر نفسی پیچیدگیوں کا مفصل مطالعہ اس مقالے کی حدود سے خارج ہے۔ تاہم منطقی ربط کی خاطر اشارتاً اتنا کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق کار جب مائل تخلیق ہوتا ہے تو وہ یوں ہی قلم اُٹھا کر لکھنے کا آغاز نہیں کرتا، حالانکہ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے۔ تخلیق کی نفسیات میں "آمد" کوئی معنی نہیں رکھتی، بلکہ تخلیق کے پس پردہ پیچیدہ تر نفسی محرکات کے جو دراز سلسلے ملتے ہیں، ان کا ایک سرا ان قدیم ترین آبا سے جا ملتا ہے جو تخلیق کار سے صدیوں بلکہ ہزاروں سال کے فاصلے پر تھے، مگر اجتماعی لاشعور کے اتھاہ ساگر میں وہ بھی شامل ہیں۔ بس یوں سمجھ لیجیے کہ یہ سمندر کی تہ میں لہریں ہیں جبکہ تخلیق کار سطحِ آب کی موج۔ مرکز دونوں کا ایک ہے، اصل بھی دونوں کی ایک ہی ہے، صرف درمیان میں وقت دیوار بنتا ہے۔ اس تمام بحث کو نقشوں کی مدد سے یوں سمجھا یا جاسکتا ہے:

| (۱) | (۲) |
| --- | --- |
| شعور | فرد |
| تحت الشعور | معاشرہ |
| لاشعور | قوم/جغرافیائی خطہ |
| اجتماعی لاشعور | قدیم آبا |

(۳)

## تخلیق

### لمحۂ حال

### تاریخی اور ثقافتی ورثہ

### فنی اقدار ۔ زبان

### اساطیر / جادو / لوک ورثہ

فرد کا مائل تخلیق ہونا حالتِ شعور میں ہے، مگر یہ حالتِ شعور خالص اور خود مختار قسم کی حالتِ شعور نہیں بلکہ تحت الشعور کے لمحۂ حال میں تخلیق کار کے معاشرے سے وابستہ مخصوص عقائد، مسلّمات، اوامر و نواہی، زیرِ سطح لہروں کی مانند متحرک اور فعّال نظر آتے ہیں۔ یہ کسی حد تک تخلیق کے فنی معیار کی صورت میں ایک ضابطہ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ ضابطۂ تخلیق بھی دیتے ہیں۔ یعنی کیا لکھے؟ اور کیا نہ لکھے؟ اس میں معاشرے کے مخصوص اخلاقی تصوّرات، تحریمات اور اسی نوع کے خارجی سماعیر بھی شامل ہیں جو اس پر، اس کی تخلیقات اور بعض اوقات تو اس کی سوچ پر پہرے عائد کر دیتے ہیں، اور جن کی ہم نوائی سے ادیب کبھی اپنی تخلیقات کی خوشبو کو جن سمجھ کر بوتل میں بند کرنے کی سعی کرتا ہے تو کبھی سب سے متصادم ہو کر اپنی انفرادیت اور اپنی عظمت کا اظہار کرتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ جُداگانہ اور جزیرے کی مانند الگ تھلگ نہیں ہوتا، بلکہ اس کے پیچھے لاشعور کے وہ عوامل اور محرّکات ہیں جن کی تشکیل میں ایک جغرافیائی خطّے میں بسنے والی قوم کی قومیت، اس کا مخصوص طرزِ حیات، طرزِ احساس اور طرزِ فکر خصوصی کردار ادا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان امور کی اہمیت بھی قابلِ توجہ ہے۔ تاریخی اور ثقافتی ورثہ، فنی روایات، جمالیاتی اقدار اور سب سے بڑھ کر اظہار کے لسانی سانچے جو ان سب کو ایک نسل سے دُوسری

نسل تک منتقل کرنے کا موجب بنتے ہیں۔ لمحۂ حال کی تخلیقات فکر اور تصورات کو محفوظ کرتی اور پھر آنے والی نسلوں تک ان کی منتقلی کا فریضہ ادا کرتی ہیں۔ اگرچہ عصری میلانات کے تحت ان میں غیر محسوس طور پر تبدیلیوں کا عمل بھی جاری رہتا ہے، لیکن ان کی جڑیں دُور بہت دُور زمانی بعید میں پیوست ہوتی ہیں، اور اسی سے ہم ان آبا کی طرف آتے ہیں جن کے مختلف النوع خوفوں نے جادو، سحر اور طلسم کی مختلف صورتوں کو جنم دیا۔ جن کے تخیل نے حیوانات، نباتات، جمادات اور مظاہر فطرت کو ذی روح قرار دے کر ایک طرف اساطیر کی صورت میں مذاہب کی اوّلین صورت اختیار کی تو دوسری طرف لوک ادب (FOLK LORE) کو جنم دیا۔ یہ سب زمانی لحاظ سے تاریخ کے دھندلکوں میں روپوش ملتا ہے۔ لیکن ان کی باقیات اور اثرات کا اب بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ جن، بھوت، چھلاوے اور پری، یہ سب کیا ہیں؟ کیا یہ آج کی ایجاد ہیں؟ ہمارے ہاں خانہ بدوش اور اس قبیل کے لوگ اب بھی مٹی کے گھگھو گھوڑے بیچتے ہیں۔ اگر ان کھلونوں کو ہڑپہ، ٹیکسلا اور موہنجو داڑو میں رکھے گئے گھوڑوں، آدمیوں، بیل گاڑیوں اور اسی نوع کے دیگر کھلونوں سے ملایا جائے تو کھلونوں کی ساخت اور اس کے ساتھ ساتھ انھیں آگ میں پکانے یعنی TERRA COTTA کرنے کے طریقے میں بھی کوئی خاص فرق نہ دکھائی دے گا۔ جبکہ رنڈولف کونرڈ نے اپنی تالیف THE HORN AND THE SWORD میں تاریخی شواہد سے یہ ثابت کیا ہے کہ زمانۂ قبل تاریخ سے لے کر آج کے دور تک (جس کی زندہ مثال بھارت ہے) بیل (اور اس کے ساتھ گائے) کو قوت، زرخیزی اور جنس کا دیوتا یا علامت سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس نوع کے شواہد کی کمی نہیں ہے۔ یہ سب اجتماعی لاشعور کا کرشمہ ہے۔

(۲)

یہ ہے وہ تناظر جس میں لوک ادب، آج کے دور میں اس کی اہمیت اور تخلیقی نفسیات کی تشکیل میں اس کے کردار کی نوعیت کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ اس ضمن میں اساسی اہمیت کا ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ لوک ادب اور ادب میں کیا رشتہ ہے؟ یعنی وہ گیت، کہانیاں، بولیاں اور کہاوتیں جو سینہ بسینہ چلی آ رہی ہیں اور جنھیں کسی فرد نے نہیں بلکہ دھرتی نے، ہوا نے، دھوپ نے اور دریاؤں، جھرنوں اور

آبشاروں نے اور کھیتوں، کھلیانوں اور ریگستانوں نے تخلیق کیا ہے، ان میں اور اُن ادب پاروں میں کیا معنوی یا فکری رشتہ بنتا ہے؟ فرد شعوری ارادے یا تخلیق کرنے کی نیت سے تخلیق کرتا ہے۔ ویسے تو دو الگ اصطلاحات یعنی ادب اور لوک ادب (یا ادبی ورثہ اور لوک ورثہ) ہی اس سوال کا جواب دے دیتی ہیں، لیکن قباحت یہ ہے کہ ادب کو کہ ہم ایک اعلیٰ ترین فنی معیار اور جمالیاتی لطافت کی حامل تخلیق کی بات کرتے ہیں، جبکہ لوک ادب عرفِ عام میں "پینڈو ادب" کے مترادف سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے اوّل تو کوئی ان دونوں کا ایک سانس میں ذکر ہی نہیں کرتا، اور اگر ذکر کیا جائے تو انداز پرائمری جماعت کے اس مضمون جیسا ہوتا ہے جس میں شہری اور دیہاتی زندگی کے فوائد گنوائے جاتے ہیں۔ اگر ایسا کرنا ضروری ہی ہے تو لوک ادب کو پینڈو ادب کے بجائے تخلیق کا بنجارہ پن قرار دینا زیادہ بہتر ہوگا، یا پھر یہ جوگی بانی ہے۔ جوگی اور بنجارہ دونوں ہوا کی طرح آزاد ہیں۔ "یہ سنہرا چھپے کہ بن" جیسا سوال ہی نہیں کرتے، نہ شہروں میں ٹکتے ہیں اور نہ بنوں کو مسکن بناتے ہیں۔ حتیٰ کہ محبت بھی پاؤں کی زنجیر نہیں بنتی۔ لوک ادب کا جوہر بھی یہی تحرک، آوارہ خرامی اور ہوا گامی ہے، وہ ہوا جس میں ماضی بعید کے ان پھولوں کی باس اب تک موجود ہے جنھیں وقت نے مُرجھا دیا ہے۔ ہوا یہ خوشبو مستقبل میں بھی لے جائے گی۔

مضمون کے آغاز میں خودرو پھول، خود اُگلائے گئے پھول اور گلاس ہاؤس کے پھولوں کا ذکر کیا گیا تھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ لوک ادب اور ادب کا بھی یہی حال ہے۔ لوک ادب جنگل کا خودرو پھول ہے، ایسا پھول جو دستِ باغبان سے ناآشنا، فطرت کی گود میں پلتا اور شبنم کی آرسی میں اپنا حُسن دیکھتا ہے۔ نہ اس کا یہ مسئلہ ہے کہ کوئی اس کے حسن کو سراہے، نہ اس سے غرض کہ کوئی جوڑے میں سجاتا ہے کہ زیبِ گلو کرتا ہے۔ اس کے برعکس شہر میں باغ لگانا اور اس میں پھول کھلانا نہ صرف شعوری ارادے کا مرہونِ منت ہوتا ہے بلکہ دعوتِ نظارہ کے لیے ہی اسے جنّتِ نگاہ بنایا جاتا ہے۔ یہ ادب ہے جو انفرادی ہونے کے باوجود بھی سماجی فریضہ رکھتا ہے، ہر چند کہ ادیب ہر ممکن طریقے سے اسے فطرت سے قریب تر لانے کی سعی بھی کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے باغ کو جنگل بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اگرچہ باغ میں فطرت آزاد نہیں ہوتی بلکہ منصوبہ بندی کے تحت نمو پاتی ہے۔ گلاس ہاؤس کے پھول حقیقی

ہوتے ہوئے بھی ان معنوں میں مصنوعی ہوتے ہیں کہ غیر فطری طریقے پر فطرت کا ماحول پیدا کیا جاتا ہے۔ تازہ ہوا کی جگہ ٹمپریچر کنٹرولڈ ہوا ملتی ہے تو سورج کی شعاعوں کی جگہ بلبوں کی روشنی۔ اس لیے یہ اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ پھول کم اور پھول کی تصویر زیادہ لگتے ہیں۔ ادب میں ان کے مقابلے میں وہ تخلیقات ملتی ہیں جنھیں غیر تخلیقی ذہن محض فنی تکنیک اور الفاظ کے سہارے اس زعم میں معرض وجود میں لاتا ہے کہ یہ حقیقی تخلیق ہے۔

الغرض، لوک ادب پہاڑوں کا ٹھنڈا اور فرحت بخش چشمہ ہے تو ادب وہ پانی ہے جسے پائپوں کے ذریعے شہر میں گھر گھر پہنچایا جاتا ہے جبکہ کاذب تخلیق بوتل میں بند ایریٹیڈ واٹر ہے۔ جس طرح آج شہروں میں صاف ہوا اور تازہ پانی کا حصول اہم مسئلہ بن چکا ہے بالکل اسی طرح ادب میں بھی آلودگی (POLLUTION) کا مسئلہ شدت اختیار کرتا جاتا ہے۔ میں یہ تو نہیں بتا سکتا کہ شہروں کو کیسے صاف اور تر و تازہ رکھا جا سکتا ہے، لیکن میں اس امر پر یقیناً زور دے سکتا ہوں کہ ادب کی آلودگی دور کرنے کے لیے اب ہمیں لوک ادب کے صاف پانیوں کی ضرورت ہے۔ یہی وہ تازہ ہوا کا جھونکا ہے جو کثافت آلود فضا کو پاک کر سکتا ہے۔ یہ چشمہ ہماری پہنچ میں ہے لیکن ہم نے اسے ابھی در خور اعتنا نہیں سمجھا۔

ٹائن بی نے کہا تھا کہ کسی تہذیب یا ثقافت میں انحطاط کے آثار اور زوال کی نشانیوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ خود سے کم تر زوال پذیر یا مردہ تہذیب و ثقافت سے اثرات قبول کرتی ہے (ان دنوں امریکہ میں EXOTICS سے دلچسپی کو بھی اس سے واضح کیا جا سکتا ہے)۔ شاید اسی لیے شہری کلچر نے اب تک دیہی کلچر کو ہوا بند خانے میں رکھا تھا، یوں کہ شہری تہذیب و ثقافت اور دیہی تہذیب و ثقافت جداگانہ اور ایک دوسرے سے آزاد اور خود مختار نظر آتی ہیں، لیکن میں یہ سمجھتا ہوں کہ شہری اور دیہی تہذیب اور ثقافت میں کوئی دوئی نہیں بلکہ انھیں ایک دوسرے کی توسیع سمجھنا چاہیے۔ شہری آبادی کی اکثریت ان افراد پر مشتمل ہے جو گزشتہ دو یا تین نسلوں سے دیہات میں آباد تھے۔ لیکن شہروں نے ان پر ایسا ملمع چڑھایا کہ انھیں اپنے ماضی سے رشتہ منقطع کر لینے ہی میں کلچرڈ

ہونے کا راز مضمر نظر آتا ہے۔ ان دنوں البتہ شہر کے جدید ترین گھرانوں میں گاؤں کی مخصوص اشیا جیسے چنگیر، کونڈی، کنالی، چھاج وغیرہ کو ڈرائنگ روم میں سجانے کا رواج بڑھتا جا رہا ہے۔ لیکن یہ محض ی ہی نہیں بلکہ نو دولتیہ طبقہ کی روایتی سنوبری کا مظہر ہے۔ آج یہ سب "IN" ہے اس لیے ان کے لیے بھی فیشن کے ساتھ چلنا لازم!

ادب اور لوک ادب کا معاملہ ڈرائنگ روم میں کونڈی اور کنالی سجانے کے مترادف نہیں۔ یہ تو طرزِ احساس اور طرزِ ادا کا مسئلہ ہے۔ آج کا ادیب شاید وہ طرزِ احساس تو نہ اپنا سکے جو لوک ادب سے مخصوص ہے، لیکن طرزِ ادا میں وہ یقیناً ان سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ ہمارے ہاں اب تک کلاسیکی اظہار میں مفرّس اور معرّب اسلوب چل رہا ہے، اس حد تک کہ نثر نگار بھی اپنی نثر کو "رنگین" بنانے کی سعی میں ان تشبیہات، استعارات اور فارسی تراکیب سے نثر کو شاعری کے اسلوب میں ڈھالتے ہیں جنھیں صدیوں کے استعمال نے اب میکانکی بنا کر رکھ دیا ہے۔

لوک ادب پر سرسری سی نگاہ ڈالنے سے ہی یہ واضح ہو جائے گا کہ یہاں تازہ تشبیہات، نئے امیجز اور نئی علامات کی کمی نہیں، صرف انھیں برتنے کی صلاحیت کی ضرورت ہے۔ چند مثالیں پیش ہیں:

بیریاں نوں بور لگ گئے
تینوں کُجھ نہ لگا سٹیاسے

---

اکھ پٹوارن دی
جیویں ہال دے آپنے آنڈا

---

کالی تتری کماد وں نکلی
اوڈ دی نوں باز پے گیا

گوری لاہ کے بجیباں سٹیاں
دھرتی نوں پھل لگ گئے

ہماری تمام شاعری ایران کے جغرافیے کی پیداوار ہے، اس حد تک کہ جس بلبل کے ہمارے شعرا صدیوں سے گیت گاتے آرہے ہیں، وہ یہاں ہوتا ہی نہیں۔ جس نرگس نے لاتعداد استعاروں اور تشبیہوں کو جنم دیا، وہ بھی یہاں نہیں کھلتا۔ جس مانی اور بہزاد کی مصوری کا چرچا ہے، ان کی ہمارے ملک میں کسی نے تصویریں نہیں دیکھیں۔ یہ عجب DICHOTOMY ہے کہ شاعر اپنے ماحول اور گرد و پیش سے آنکھیں بند کرکے نامانوس جغرافیے میں شاعری کرتا ہے، جبکہ دھرتی کے بیٹے یہ کہتے ہیں:

ہتھ سورج کے گنڈل نوں پاویں
نی کیہڑی ایں توں ساگ توڑدی

---

گوری تھا کے چھپڑ چوں نکلی
کڑتی چوں اگ بلدی

---

دو تاراں پتل دیاں
کڑیاں پہاڑاں دیاں، کونجاں بن بن نکلدیاں

---

وگدی اے راوی وچ گشتی آس تیلا
ٹر گیا ماہی، رنگ پے گیا پیلا

---

چل وے چکویا چلیے گھر لوہار دے
تے او تھوں بنگل لیے بنوا

تے جدوں آدے کالی راتڑی
اونھوں پیریں لیسے پا
کیا یہ اور اس نوع کے اشعار آج کے تخلیق کار کو کچھ نہیں سمجھا سکتے ؟

(۳)

مذاہب کی قدیم ترین بلکہ اوّلین صورت فطرت پرستی (NATURALISM) اور رُوحیت (ANIMISIM) کی صورت میں ملتی ہے۔ فطرت پرستی کا مطلب ہے کہ فطرت ذی رُوح ہے اور اس کی حرکت خارجی نہیں بلکہ داخلی ہے اور اس کی داخلی توانائی کی مرہونِ منت ہے۔ چاند، سورج وغیرہ کی پرستش اسی عہد میں شروع ہوئی تھی۔ اس کے بعد دُوسرا دور روحیت کا ہے، یعنی فطرت کی جاندار اور بے جان اشیا سبھی روح کی حامل ہیں۔ درختوں، پرندوں، جانوروں کی پرستش اور بعض پتھروں کو مقدس سمجھ لینا اسی تصوّر کے باعث تھا۔ (مثلاً پیغمبروں کے ظہور سے بہت پہلے یہودی ایک سنگِ ناتراشیدہ (MONOLITH) کی پُوجا کرتے تھے، جسے انھوں نے "ال" کا نام دے رکھا تھا)۔

مضمون کے پہلے حصّے میں یہ واضح کیا گیا تھا کہ قدیم آبا کا ورثہ ان کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اجتماعی لاشعور کے ذریعے آنے والی نسلوں میں منتقل ہوتا رہتا ہے۔ لوک ورثہ کیونکہ آلودگی اور تصنّع سے پاک رہتا ہے، اس لیے ہمیں اب بھی لوک گیتوں میں بعید ترین انسانوں کی سوچ، خوشیاں، دکھ، غم اپنی خالص صورت میں مل جاتے ہیں۔ آج جس طرح جدید شاعری میں جنگل، سُورج، ہوا وغیرہ کی علامات اور ان سے وابستہ تلازمات کو اجتماعی لاشعور کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرنے پر جدید شاعری کے مطالعے میں نئی جہت پیدا کی جا سکتی ہے، اسی طرح لوک ادب کا اس نقطۂ نظر سے تجزیہ کرنے پر اس میں NATURALISM بالخصوص ANIMISIM کے نشانات کے سراغ لگائے جا سکتے ہیں۔ جب شاعر کہتا ہے :

ساڈا دکھ سُن سُن کے روندے پتھر پہاڑاں دے

تو وہ دراصل اس قدیم ترین سوچ کا اظہار کر رہا ہوتا ہے جو اسے صدیوں پُرانے آباء سے ملی تھی۔

یہاں دھرتی کا بیٹا خود کو دھرتی اور اس کے متعلقات سے الگ اور منقطع نہیں سمجھتا بلکہ وہ سب مادرِ عظمیٰ کی گود میں پلنے والے بن جاتے ہیں۔ اسی لیے وہ فطرت کو ذی رُوح سمجھ کر اسے اپنے دکھ درد میں شریک پاتا ہے۔ صرف اسی نقطۂ نظر سے ہی اگر لوک تخلیقات کا جداگانہ مطالعہ کیا جائے تو نفسیاتی اہمیت کے لحاظ سے بے حد دلچسپ نتائج مرتب ہو سکتے ہیں۔ اسی لیے تو لوک گیتوں میں درخت، پودے، پھول، پھل، دریا، لہریں، جانور، پرندے سبھی ایک جذباتی وحدت سے منسلک نظر آتے ہیں، جس کے نتیجے میں بحیثیت ایک پودا یا جانوران کا اپنا وجود ختم ہو جاتا ہے اور وہ شاعر کے جذبات و احساسات کی کبھی توسیع بنتے ہیں تو کبھی تلازمات۔ چند مثالیں پیش ہیں :

کوٹھے اُتے کاں بولے
چھٹی میرے ماہیے دی، وچ میرا وی ناں بولے

---

سوا پھل دے کپاسے دا
کوئی دی نہ ملیا چناں اج سجناں دے پاسے دا

---

سڑکے تے بوہڑ ہوسی
چھڈ کے نہ جائیں سوہنیا کدے ساڈی دی لوڑ ہوسی

---

دو پتر اناراں دے
ساڈی گلی لنگ سوہنیاں دکھ ٹکن بیماراں دے

---

چوڑی سجناں دے کاں جوگی
جنہاں دے ملن مینے شالا ہوواں میں اناں جوگی

---

منجی چھادیں ڈاھی ہوئی آ

آکھیں جا کے ماہیے نوں تیری ہرنی بچاہی ہوئی آ

درختوں، پرندوں اور پھولوں سے یہ جذباتی رابطے، انھیں اپنا ہمدرد، دوست اور غمگسار جاننا اور ان سے شگون لینا، یہ سب ANIMISTIC اور بعض صورتوں میں TOTEMISTIC بھی ہیں۔ اب ان کے ساتھ اپنی ان قدیم داستانوں کو ذہن میں لائیے جہاں درخت ہیرو کو پناہ دیتے ہیں، پرندے گفتگو کرتے اور راہ کی مشکلات سے عمدہ بہائی کے طریقے سمجھاتے ہیں، آندھیوں میں جن آتے ہیں اور بگولوں میں شہزادیوں کو اُڑا لے جاتے ہیں، بتیاں اور اگیا بتیاں کی صورت میں آگ بھوت بن کر ناچتی ہے۔ یہ سب داستان طرازوں کے ضرورت سے زیادہ زرخیز تخیل کی ضمنی پیداوار نہ تھا اسی ASIMISIM کے اثرات تھے جو اجتماعی لاشعور کی وساطت سے تخیل کا روپ پاکر تخلیقی سطح پر اظہار پا رہے تھے۔ یوں دیکھیں تو یہ سب جُدا گانہ، منفرد اور ایک دُوسرے سے منقطع نہ دکھائی دے گا بلکہ لوک گیت، قدیم داستانیں اور جدید شاعری مل کر جس MOSAIC کی تشکیل کرتے ہیں، اسی سے ہماری تخلیقی نفسیات کے خط و خال نمایاں ہوتے ہیں۔ لہٰذا لوک ادب کو محض پینڈو ادب نہیں سمجھنا چاہیے۔ نہ ہی ان گیتوں کا یہ مصرف ہے کہ پیشہ ور عورتیں ٹیلی وژن پر آکر اسے عوامی کلچر کے نام سے پیش کریں۔ یہ اس لیے بھی نہیں ہیں کہ غیر ملکی معزز مہمانوں کے سامنے انھیں چائے کے ساتھ بطور پیسٹری پیش کیا جائے۔ آلودگی اور ملاوٹ کے اس دور میں لوک گیت ہی اب خالص رہ گئے ہیں۔ ان کی فرحت بخش مسدرتا اور کوملتا ہماری قوم کے مضمحل اعصاب کے لیے باعث تقویت بن سکتی ہے۔ اور تخلیق کار ان سے نیا انسپائریشن حاصل کر سکتے ہیں۔ جب ورڈز ورتھ نے شعرا سے یہ کہا کہ انھیں کسانوں کی زبان میں شاعری کرنی چاہیے تو وہ بھی اس تصور کے نزدیک آجاتا ہے لیکن ان سب سے بڑھ کر ہم لوک ادب سے نفسیاتی افادہ بھی حاصل کر سکتے ہیں۔ لوک ادب وہ دریچہ ہے جس سے ماضی کے جھونکے آتے ہیں۔

# مرثیہ: عہد بہ عہد

بقولِ صاحب فرہنگ آصفیہ: "مرثیہ۔ ع۔ اسمِ مذکر (از رثی بمعنی درد و رحم) (۱) مُردے کا وہ بیان جس سے رحم اور درد پیدا ہو۔ اوصافِ مُردہ۔ میّت کی صفت (۲) ماتم۔ سیاپا۔ رونا پیٹنا (۳) وہ نظم یا اشعار جن میں کسی شخص کی وفات یا شہادت کا حال اور اس کے رنج و غم کا بیان درج ہو۔ مجازاً وہ اشعار جن میں حضرت امام حسینؑ کی شہادت، اہلِ بیت کی مصیبت، کربلا کے واقعات اور حادثات کا غم انگیز بیان کیا جائے۔ یہ نظم خواہ کسی قسم کی ہو۔ اگر وہ نظم رباعی یا قطعہ یا غزل یا قصیدے کی طرز پر ہوگی تو اسے مُجرا یا سلام کہیں گے اور یہ التزام ضرور رکھیں گے کہ اس کے مطلع یعنی اوّل شعر میں لفظ مُجرا یا سلام، سلامی یا مجرائی ضرور لائیں گے۔ اور اگر مستزاد کی وضع پر ہو تو اُسے نوحہ کہیں گے اور جو مسمط یا ترجیع یا ترکیب بند کے طور پر ہوگی تو اسے بین کہیں گے ــــ جبکہ زین العابدین موتمن نے شعر و ادب فارسی (مطبوعہ کتب خانہ ابن سینا طہران) میں رثا (یا رثی) کی تعریف اس طرح کی ہے:

بر اشعار اطلاق می شود کہ در ماتم گزشتگان و تعزیت نوشاندان و یاران و اظہار تاسف و تالم بر مرگ سلاطین و صدور و اعیان و سران قوم و ذکر مصائب پیشوایان دین و ائمۂ اطہار خصوصاً حضرت سید الشہدا و شہدائے کربلا سرودہ اند و مناقب و فضائل و نام تجلیل مقام و منزلت شخص متوفی"[1]

ان دو تعریفوں کے ساتھ مولانا عبدالسلام ندوی کا یہ بیان ملا کر پڑھا جائے تو مرثیے

---

[1] بحوالہ "اردو مرثیہ میں مرزا دبیر کا مقام" از ڈاکٹر مظفر حسن ملک لاہور ۱۹۷۶ء

کی حدود کا تعین بھی ہو جاتا ہے" جہاں تک فضائلِ اخلاقی کا تعلق ہے تو قصیدے اور مرثیے میں کوئی فرق نہیں بلکہ جو اوصاف ایک شخص کی زندگی میں بیان کیے جاتے ہیں۔ انہی کو اس کی موت کے بعد بھی دہرایا جاتا ہے ...... بہر حال جہاں تک محاسن و اوصاف کا تعلق ہے، مرثیہ اور قصیدہ دونوں ایک ہی چیزیں ہیں۔ طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان دونوں کے مختلف ہیں۔"[1]

ان تعریفوں اور حدود کے بعد جب ڈاکٹر سید عبداللہ کے الفاظ میں مرثیے سے وابستہ محرکات کا تجزیہ کیا جائے تو اس میں الم کی چبھن کی فنی حیثیت کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے "انیس کا غم" میں رقم طراز ہیں: "اگر سچ مچ مرثیہ رُلانے کا ہی فن ہے تو اس سے متعلق کئی دل چسپ سوال خود بخود پیدا ہو جاتے ہیں۔ مثلاً (الف) کیا مرثیہ کسی المیہ احساس کے بغیر لکھا جا سکتا ہے؟ (ب) کیا مرثیہ مرثیہ نگار کے اپنے احساسِ الم کا ترجمان ہے؟ (ج) کیا مرثیہ نگار (مثلاً انیس) کے کلام کی نوعیت اور اس کے الفاظ کے اندر بولنے والی شخصیات اپنے مزاج کا راز اپنی لفظیات اور اپنے کلام کے دُوسرے معنوں میں آشکارا نہیں کر رہی؟ (د) کیا مرثیہ نگار کی مجلس آرائی محض تفریحی مشغلہ ہے یا اس میں اس کے کاروبارِ الم کو بھی کچھ دخل ہے؟"[2] یہ چار سوال اس بنا پر بے حد اہم ہیں کہ ان کے جوابات کی صورت میں نفسیاتی اور فنی نوعیت کے کئی اہم نکات آشکارا ہو کر مرثیے سے وابستہ مباحث کی جہات کا تعین کرتے ہیں۔

اِنسانی زندگی کی اساس جن ہیجانات اور پھر ان سے جنم لینے والے جن جذبات و احساسات پر استوار ہے ان میں شدت اور پھر اثرات کی ہمہ گیری کے لحاظ سے غم یقیناً بے حد اہم قرار پاتا ہے، اور غم بھی وہ جو پیاروں کی موت کا ہو۔ اس لیے مرثیہ موت سے مشروط ہو کر رہ گیا ہے۔ اُدھر موت زندگی کے ہاتھ میں ہاتھ دے کر چلتی ہے، اس لیے اگر یہ بتایا جاتا ہے کہ دُنیا کا سب سے پہلا مرثیہ ہابیل کی موت پر حضرت آدمؑ نے کہا تو مرثیے کی رمز سمجھ میں آ جاتی ہے۔[3]

---

[1] عبدالسلام ندوی "شعر الہند" حصہ دوم۔ طبع چہارم، اعظم گڑھ۔ ۱۹۵۴ء۔ ص ۳۵۸

[2] "ماہِ نو" کراچی، انیس نمبر ۱۹۷۲ء۔ [3] ڈاکٹر سید صفدر حسین "مرثیہ بعد انیس" لاہور ۱۹۷۱ء ص ۱۱

اسی لیے انسانی زندگی کے ہر رنگ میں اور تہذیبی ارتقا کے ہر دور میں محبوب شخصیات کی موت پر مرثیے لکھے جاتے رہے ہیں۔

ناقدین کی اکثریت مولانا شبلی نعمانی سے اس بارے میں متفق نظر آتی ہے کہ "عرب میں چونکہ شاعری کی ابتدا اظہارِ جذبات سے ہوئی تھی، اس لیے سب سے پہلے شاعری کی ابتدا مرثیے سے ہوئی جو سب سے قوی تر جذبے کا اثر ہے۔" [1]

اگرچہ دورِ جاہلیت کے بیشتر معروف شعرا کے ہاں مرثیے ملتے ہیں لیکن خنسا اور متمم بن نویرہ نے اس ضمن میں بہت شہرت حاصل کی ہے۔ یہ دونوں حضرت عمر فاروقؓ کے عہد میں تھے اور دونوں نے اپنے بھائی کی وفات پر مرثیہ کہا تھا۔ بلکہ مؤخرالذکر سے تو خود حضرت عمر فاروقؓ نے بھی اپنے مرحوم بھائی زید کا مرثیہ لکھنے کی فرمائش کی تھی۔[2] ان کے علاوہ دریدبن الصمۃ، ابوذویب الہذلی، ابولمتاہیہ، المتنبی، کعب بن سعد الغنوی وغیرہ نے بھی اس ضمن میں شہرت حاصل کی جبکہ حسان بن ثابت نے آنحضرتؐ کے انتقال پر مرثیہ لکھ کر منفرد شہرت حاصل کی۔

حضرت امام حسینؓ کی شہادت (۱۰ محرم ۶۱ھ) کے بعد جب شعرا نے واقعۂ کربلا کو بطورِ خاص موضوع بنا کر تواتر سے مراثی لکھے تو مرثیے کی صنف دو اقسام میں منقسم ہو گئی۔ یعنی شخصی اور ذاتی مرثیہ اور حضرت امام حسینؓ کی شہادت کو موضوع بنانے والا مرثیہ۔ ہر چند کہ دونوں کا نفسی محرک اظہارِ غم ہی تھا لیکن اسلوب اور تدریجاً کامنی جذبوں اور فنی رموز کی بنا پر اب یہ دونوں انداز اتنے جداگانہ بن چکے ہیں کہ دونوں کو دیکھ کر یہ اندازہ نہیں لگایا جا سکتا کہ بنیادی طور پر یہ ایک ہی مزاج کے ہیں۔

عربی، فارسی اور اردو کیا، دنیا کی ہر زبان میں ہی شخصی اور ذاتی مراثی ملتے ہیں۔ اردو بھی اس لحاظ سے تہی دست نہیں۔ چنانچہ ذاتی مراثی کے لحاظ سے زین العابدین خان عارف اور

---

[1] شبلی نعمانی "موازنۂ انیس و دبیر" ص ۷
[2] ایضاً ص ۹

اپنی محبوبہ چاندنی کی موت پر غزل میں مرزا غالب کے مرثیے منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ مومن نے بھی اپنی ایک محبوبہ کی وفات پر مرثیہ کہا تھا جبکہ مولانا الطاف حسین حالی نے غالب اور علامہ اقبال نے داغ کے مرثیے لکھے، جو شاگردانہ عقیدت کی بہترین مثالیں ہیں۔ مولانا حالی نے اپنے بڑے بھائی کی وفات پر بھی ایک مرثیہ کہا تھا۔ یہ محض چند مثالیں ہیں، ورنہ شعرا کے ہاں اس انداز کے مراثی تلاش کرنا ایسا مشکل نہ ہوگا۔ معاصرین، احباب یا عظیم شخصیات کے انتقال پر ہمارے قدیم شعرا بالعموم غزل میں اظہارِ ماتم کرتے رہے ہیں۔ اگرچہ مروّج مفہوم میں شاید انھیں مرثیے نہ کہا جا سکے لیکن جہاں تک شاعر کے اظہارِ غم کا تعلق ہے تو ایسے اشعار کو مرثیے کے علاوہ بھلا اور کیا کہا جاسکتا ہے۔ افراد کے ساتھ ساتھ بعض اوقات کسی شہر، ادارہ یا عہد کا مرثیہ بھی کہا جاتا رہا ہے۔ اس ضمن میں مولانا حالی نے غزل کے پیرائے میں "دہلی مرحوم" کا جو مرثیہ لکھا ادبیات میں وہ خصوصی شہرت رکھتا ہے۔ مطلع یوں ہے :

تذکرہ دہلیِ مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
نہ سُنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز

اگرچہ شخصیات پر آج تک مرثیے قلم بند کیے جاتے رہے ہیں لیکن اُردو میں لفظ مرثیہ اب صرف ان منظومات کے لیے وقف ہو کر رہ گیا ہے جن میں حضرت امام حسینؓ کی شہادت پر ماتم کیا گیا ہو۔

اگرچہ حضرت امام حسینؓ کی شہادت نے تمام عرب کو ہلا کر رکھ دیا تھا، مگر حکومتِ وقت کے خوف کی بنا پر شعرا نے کھُل کر اشعار کی صورت میں ماتم نہ کیا۔ کئی صدیوں بعد شاہِ ایران طہماسپ نے اپنے درباری شاعر محتشم کاشی سے حضرت امام حسینؓ کا مرثیہ لکھنے کی فرمائش کی۔ چنانچہ محتشم نے پہلے سات بند کا مرثیہ لکھا جس میں بارہ اماموں کی رعایت سے بعد میں پانچ بندوں کا اضافہ کر دیا گیا۔ یہ مرثیہ جواب کلاسیک کی حیثیت اختیار کر چکا ہے، دُنیائے ادب میں "ہفت بند" کے نام سے مشہور ہے، اور یہی وہ مرثیہ ہے جسے شہادتِ امام حسینؓ سے وابستہ مراثی کا نقطۂ آغاز قرار

دیا جانا چاہیے۔

حضرت خواجہ معین الدین چشتی فرماتے ہیں :

شاہ است حسینؓ بادشاہ است حسینؓ
دین است حسینؓ و دین پناہ است حسینؓ
سرداد نداد دست در دستِ یزید
حقا کہ بنائے لا الٰہ است حسینؓ

اور اس سے کسی بھی مسلمان کو اختلاف نہیں ہو سکتا، اسی لیے شیعہ اور غیر شیعہ شعرا نے ہر عہد میں حضرت امام حسینؓ کی شہادت کو موضوع بنایا ہے۔

اُردو زبان و ادب کی تاریخ سے وابستہ کسی نوع کا موضوع کیوں نہ ہو، اس کے آغاز و ارتقا کے ابتدائی مراحل کی جستجو میں دکنی ادبیات کی طرف رجوع لازم ہو جاتا ہے کہ شمالی ہند سے بہت پہلے دکنی بادشاہ اُردو زبان کی ترقی اور علم و ادب کی آبیاری میں مصروف تھے۔

جب ۱۵۱۸ء میں بہمنی بادشاہ محمود شاہ کے انتقال پر تلنگانہ کے صوبیدار سُلطان قُلی نے اپنی خود مختاری کا اعلان کر کے ایک آزاد سلطنت کی بنا ڈالی تو سیاسی لحاظ سے قطع نظر اُردو زبان و ادب کے نقطۂ نظر سے یہ واقعہ بے حد اہم اور دُور رس نتائج کا حامل ثابت ہُوا۔ سُلطان قُلی نے گولکنڈا کو (محمد نگر کا نیا نام دے کر) اپنا دارالحکومت بنا کر جس حکومت کی بنا ڈالی اس کے خاندان کے بیشتر بادشاہوں نے علم و ادب کی سرپرستی کو شعارِ زیست جانا۔ اسی خاندان سے محمد قُلی قطب شاہ (۱۵۶۵ء - ۱۶۱۱ء) اُردو کا پہلا صاحبِ کلیات شاعر قرار پایا ہے جبکہ اس کا داماد اور بھتیجا محمد قطب شاہ (۲۵ - ۱۶۱۱ء) خود شاعر تھا اور شعر کا قدر دان اور سرپرست بھی۔ یہی حال عبدُاللّٰہ قطب شاہ (۱۶۲۵ء — ۱۶۷۳ء) اور دیگر بادشاہوں کا تھا بلکہ دکن کی ان تمام چھوٹی بڑی مملکتوں کا بھی یہی حال تھا، جن میں سے بعض کے درباروں میں تو اُردو کو سرکاری زبان کا درجہ بھی حاصل تھا۔ یوں ان بادشاہوں کی سرپرستی میں علم و ادب کا بول بالا ہُوا۔ اُردو زبان و ادب سے اس عمومی دلچسپی

کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ دکن کے بعض بادشاہ شیعہ بھی تھے، مثلاً عادل شاہی بادشاہ۔ لیکن اس کے باوجود قطب شاہی اور نظام شاہی بادشاہ بھی اہل بیت کے احترام میں کسی سے کم نظر نہیں آتے۔ حتیٰ کہ جب اورنگ زیب نے ان سلطنتوں کو (بیجاپور: ۱۶۸۶ء- گولکنڈہ: ۱۶۸۷ء) ختم کردیا تو بھی محرم اور اس سے وابستہ رسوم اسی ولولے، جوش اور عقیدت و احترام سے منائی جاتی رہیں۔ اُدھر مخصوص درباروں سے وابستہ شعرا نے بکھر کر کرناٹک، گجرات، بُرہان پور اور ملحقہ سلطنتوں میں بزمِ عزا کے انعقاد کا سلسلہ جاری رکھا۔ بادشاہوں کے ساتھ ساتھ رعایا بھی اہل بیت سے عقیدت رکھتی تھی، اس لیے مجلسوں وغیرہ کے لیے شعرا مرثیے لکھتے رہتے تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے بقول: "ان مرثیوں کے سلسلے میں دل چسپ بات یہ ہے کہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اس لیے ان میں غنائی رنگ گہرا ہے۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق تحریر کیے ہیں اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راگنیوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر سنایا جانا چاہیے۔ ان مرثیوں میں غنائی رنگ غالب ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انھیں مرثیہ کہا جاسکتا ہے، لیکن مزاج و ہیئت کے اعتبار سے یہ "گیت" کے ذیل میں آتے ہیں۔" [۱]

جہاں تک دکنی مرثیے کے اسلوب اور ہیئت کا تعلق ہے بقول ڈاکٹر سید صفدر حسین "تقریباً دو صدی میں جنوب میں مرثیے نے وہ تمام مدارج طے کر لیے تھے جو دکنی نوحے سے شروع ہو کر سودا کے ادبی مرثیے تک پہنچتے ہیں۔ یعنی شکل ہیئت کے اعتبار سے بھی مرثیے نے فرد، سلام، دوہرا، مثلث، مربع، مخمس اور مسدس سب ہیولے برت لیے تھے، اور اس کی وسعت بھی اخیر وقت میں سودا کے مراثی تک پہنچ گئی تھی۔ یعنی زبان، مکالمے کی قدرت اور رفعتِ تخیل میں بھی کافی ترقی ہو چکی تھی۔ دوسری بات ہے کہ لب و لہجہ میں دکنی یا گجراتی رنگ غالب تھا، لیکن شاعرانہ اوصاف کی کمی نہ تھی۔ مسدس کی صورت میں سب سے پہلا مرثیہ میر مہدی تقیس ہربانپوری کا لکھا ہوا ملتا ہے۔ جو سولہ بندوں پر مشتمل ایک ترقی یافتہ مرثیہ ہے۔ اس میں ایک نئے انداز سے کربلا کے واقعات

[۱] ڈاکٹر جمیل جالبی "تاریخ ادب اُردو" لاہور ۱۹۷۵ء ص: ۱۹۶

جنابِ فاطمہ زہراؓ کی زبان سے بیان کرائے ہیں۔ یہ سراج اورنگ آبادی کے شاگرد تھے اور ان کی خوش فکری اور تلاشِ مضامینِ رنگین کی لچھمی نرائن شفیق نے بھی تعریف کی ہے۔ مرثیہ بہت اچھا کہتے تھے اور ان کا کلام مرثیے کی ترقی کی آخری حد متعین کرتا ہے"۔[1]

جہاں تک مرثیہ گوئی کا تعلق ہے تو اگرچہ عقیدت کی بنا پر تقریباً تمام شعرا نے ہی مرثیے لکھے مگر قلی قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ، ملا وجہی، افضل شاہ نصرتی، مرزا بیجاپوری، خواجہ ہاشم علی برہان پور، کاظم، روحی، شاہد خیالی، لطیف، علی عادل شاہ یسوا، بیدی، غلام علی ذوقی، قدیم، محمود، نواحی، سراج، خواص وغیرہ خصوصی تذکرہ چاہتے ہیں (دکنی مرثیہ نگاران کی مفصل فہرست ماہنامہ "ماہِ نو" کراچی کے انیس نمبر ۱۹۷۴ء میں ضمیر ندوی نے مدون کی ہے)۔ مگر ان کے فن پر تفصیلی گفتگو کا یہ محل نہیں۔ تاہم سید شاہ اشرف بیابانی کی "نوسرہار" (۱۵۰۳ء) کا ڈاکٹر جمیل جالبی نے خصوصی تذکرہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ مثنوی کے انداز پر ہے اور مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھی گئی تھی اور بے حد مقبول تھی۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی "نوسرہار کی حیثیت اس زمانے میں ایسی تھی جو روضۃ الشہداء کی فارسی میں اور کربل کتھا کی اردو میں رہی ہے"۔[2]

جہاں تک فنی حیثیت کا تعلق ہے تو احتشام حسین کے بقول "دکن کے مرثیوں میں امام حسینؓ کی شخصیت کے سارے پہلو اجاگر نہیں ہوتے بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کوئی شخصیت ہی نہیں بنتی۔ واقعے کی اہمیت نمایاں نہیں ہوتی، مقاصد کے تصادم کا پتا نہیں چلتا۔ یہاں تک کہ غم و الم کا اظہار بھی فنکارانہ نہیں ہوتا۔ اتفاقاً کبھی کسی کے یہاں ادبی حسن پیدا ہو جائے تو ہو جائے۔ خود شعرا اس کی کاوش نہیں کرتے معلوم ہوتے"۔[3]

آج دکنی مرثیے کی حیثیت تبرک کی سی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ لسانی تغیر ہے۔

---

[1] ڈاکٹر سید صفدر حسین "رزم نگارانِ کربلا" لاہور۔ ۱۹۷۷ء ص : ۱۷

[2] "تاریخ ادب اردو" ص : ۱۶۷ ۔

[3] مقدمہ "مراثیِ حسینؓ"، مرتبہ نائب حسین نقوی لاہور ۱۹۶۷ء ص : ۱۱

آج کی مفرس اور معرب اُردو جس مقام پر نظر آتی ہے، غالب اور اقبال جیسے شعرا نے اسے جس شوکتِ لفظی سے روشناس کرایا ہے، اس کے باعث غیر مانوس، غریب اور متروک الفاظ پر مشتمل دکنی مرثیہ مزا نہیں دیتا۔ لیکن لسانی لحاظ سے یہ مرثیہ آج بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہ اُردو کی ابتدائی صورت کا مطالعہ پیش کرتا ہے اور یہ بذاتِ خود بے حد اہم ہے۔

تمام ناقدین اور محققین نے یک زبان ہو کر فضل علی فضلی کی "کربل کتھا" یا "دہ مجلس" کو شمالی ہند میں نثری اور منظوم مرثیوں کی اوّلین کتاب تسلیم کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کے مرتب ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی کے بموجب "کربل کتھا" یا دہ مجلس کا یہ نادر اور نایاب نسخہ مجھے ذخیرہ اشپرنگر سے دستیاب ہوا ہے جو دوسری جنگِ عظیم کے دور میں برلن ٹیوبن گنی یونیورسٹی کے کتب خانے میں منتقل ہو گیا تھا۔ جہاں تک میرا علم ہے، اس کا کوئی اور نسخہ دُنیا میں موجود نہیں ہے[1]

کربل کتھا میں فضل نے نہ تو خود اپنا احوال قلم بند کیا اور نہ ہی معاصر تذکروں سے اس کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ کربل کتھا سے صرف اس کے نام فضل علی اور تخلص فضلی کا علم ہوتا ہے، جبکہ ایک تاریخی قطعے سے اس کی تاریخِ تصنیف (۱۱۵۴ھ) اور ایک شعر سے نظرثانی کی تاریخ (۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء) کا پتا چلتا ہے۔ مدحیہ اشعار سے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ محمد شاہ (۴۸-۱۷۱۹ء) کے عہد میں لکھی گئی تھی[2]

وجۂ تصنیف کے بارے میں خود فضلی نے یہ لکھا ہے کہ وہ ہر سال مجالسِ محرم میں انوارِ سہیلی کے مصنف ملّا حسین بن علی الواعظ کاشفی (متوفی: ۱۵۰۵ء) کی روضۃ الشہدا سُنایا کرتا تھا۔ لیکن فارسی سے عدم واقفیت پر بنا پر اکثر خواتین رونے کے ثواب سے بے نصیب رہتیں۔ چنانچہ اس دقت کو رفع کرنے کے لیے نواب شرف علی خاں کی فرمائش پر اس کا ترجمہ فارسی ہندی نثر میں کیا گیا۔ کربل کتھا کے مرتب اس ضمن میں بعض اور کتب کا تذکرہ کرتے ہوئے

---

[1] "کربل کتھا" مطبوعہ شعبہ اُردو۔ دہلی یونیورسٹی مارچ ۱۹۶۱ء (۱۹۶۵ء میں مالک رام اور مختارالدین نے بھی اسے مرتب کر کے شائع کیا)۔ [2] ایضاً (مقدمہ: ص: ذ)۔

لکھتے ہیں "فورٹ ولیم کالج کی فہرست مخطوطات میں ،۲۸نمبر پر دخترالشہداء بزبان دکنی کا ذکر ہے۔ لیکن نہ مصنف کا نام ہے اور نہ سنہ تصنیف ہے ۔ حیدر بخش حیدری کی گل معرفت بھی دخترالشہدا کا ترجمہ ہے جو ۱۸۱۲ء میں لکھی گئی ۔ اسی سال کلکتے سے شائع ہوئی اور ۱۸۴۵ء میں اس کا ترجمہ ہو جاتا ہے ۔

اس نوع کی ایک اور قلمی کتاب انڈیا آفس لائبریری لندن میں بھی ہے ، جس کا نام "دوازدہ مجلس" ہے اور جس کا آغاز مندرجہ ذیل شعر سے ہوتا ہے :

عزیز و لخت رسول خدا کا ماتم ہے
فغان و نالہ کرو مصطفےٰ کا ماتم ہے

اس کے بھی مصنف کا نام اور تصنیف کی تاریخ معلوم نہیں ۔ بلوم ہارٹ کا خیال ہے کہ انیسویں صدی کی تصنیف ہے لیکن اس پر فضلی کی کربل کتھا کا دھوکا نہیں ہونا چاہیے کہ اس سے مختلف ہے"۔ [1]

گو یہ نثری ترجمہ ہے لیکن اس میں اشعار بھی ملتے ہیں اور خاصی تعداد میں ہیں ۔ بلکہ ان تمام اشعار کو اگر نثر سے الگ کر کے ترتیب سے لکھا جائے تو ایک الگ منظوم مرثیہ مرتب ہو جاتا ہے ۔

اُردو ادب کی تاریخ میں محمد شاہی دور اس بنا پر بے حد اہم ہے ۔ یہ اُردو زبان اور شاعرانہ اصناف کی "ساخت" کا دور تھا ۔ زبان اور ادب نے بعد میں جو روپ اختیار کر نا تھا ، اس کی اوّلین ہیئت کا مطالعہ بھی اسی عہد میں کیا جا سکتا ہے ۔ کربل کتھا کی لسانی اہمیت پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر خلیق انجم اپنے ایک مقالہ "کربل کتھا کا لسانی مطالعہ" میں لکھتے ہیں" اب تک ہمارے ماہرین لسانیات پنجابی ، ہریانی ، برج بھاشا اور دکنی زبانوں کی بنیاد پر اُردو زبان کی ارتقائی منزلوں کے متعلق گفتگو کرتے رہے ہیں ، لیکن کربل کتھا شمالی ہند کی قدیم اُردو یا لکھنوی بولی کی

[1] کربل کتھا" مطبوعہ شعبہ اُردو ۔ دہلی یونیورسٹی مارچ ۱۹۶۱ء

پہلی نثر ہے جو اُردو زبان کے بہُت سے تاریک پہلوؤں کو روشن کرے گی ۔ ایسے شواہد موجود ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ کربل کتھا دہلی میں ترجمہ ہُوئی[1] اس شمارے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا مقالۂ "کربل کتھا کی زبان" بھی شامل ہے ۔ لیکن ان دونوں مقالات کے مطالعہ سے حتمی طور پر یہ علم نہیں ہوتا کہ فضلی کہاں کے رہنے والے تھے ؟ ان کی ابتدائی تعلیم و تربیت کہاں ہُوئی ؟ کس سے تلمذ تھا ؟ یہ اہم ترین سوالات تحقیق طلب ہیں ۔ کربل کتھا میں ایسے الفاظ بھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں جو اس عہد کے دہلوی شعرا کے کلام میں نہیں ۔ پھر اس نثر میں پنجابی، ہریانی، برج بھاشا اور راجستھانی کی کچھ جھلکیاں بھی ملتی ہیں ۔ ان کی توجیہ پیش کرتے کے لیے فضلی کے وطن کی تحقیق لازم ہے ۔

دکن کی مانند شمالی ہند کے شعرا بھی، عقیدہ و مسلک سے قطع نظر، اہل بیت کی منقبت اور حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے بیان میں کسی سے پیچھے نہ رہے ۔ اُدھر ملک میں تنزل اور انحطاط کی عمومی فضا کے باعث دل بھی پُر درد تھے، اور نازک طبائع چھالے کی طرح پھوٹ بہنے کو تیار ۔ یوں خارجی حالات کے تناظر اور نجی دُکھوں نے اظہار کے لیے حضرت امام حسینؓ کی شہادت کو علامت بنا دیا چنانچہ بحیثیت مجموعی مراثی میں آہ اجتماعی تزکیہ اور معاشرتی کتھارسس کا انداز قرار پائی ۔ مرثیے کی نفسیاتی اہمیت کے لحاظ سے یہ نکتہ بے حد اہم ہے اس لیے کہ عرب و عجم کے برعکس برِصغیر میں مجالس اور ان میں سوز خوانی نے ایک ادارے کی صورت اختیار کر لی تھی ۔ عہدِ محمد شاہی میں مجالس کا کیا انداز تھا ؟ خانِ دوراں درگاہ قلی خان نے اپنے سفر نامے میں دہلی کے متعدد عاشور خانوں اور عزاداری کے عام رواج کا منظر کھینچا ہے ۔ یہ سفر نامہ ۱۷۳۸ء اور ۱۷۴۱ء کے درمیان لکھا گیا ہے ۔ اس کے ایک بیان کا خلاصہ ہم یہاں درج کرتے ہیں :

" میر عبداللہ حضرت امام حسینؓ کے تعزیہ داروں میں سے ہیں ۔ قدیم اور حزین کے مرثیوں کو ایسے دردناک انداز سے پڑھتے ہیں کہ سننے والوں میں سے بے اختیار شور گریہ بلند

[1] "اُردو معلیٰ" "قدیم اُردو نمبر" (مرتبہ : خواجہ احمد فاروقی) دہلی یونیورسٹی ۔ شمارہ نمبر ۹

ہوتا ہے اور نوحہ و فریاد کی شدت سے آسمان کے کان تک بہرے ہونے لگتے ہیں۔ پُورا مصرع ادا نہیں ہوتا کہ مجمع کے رونے کا شور مستزاد کی طرح اس میں شامل ہو جاتا ہے۔ اور بین ختم نہیں ہوتا کہ نالہ و شیون ترجیع کی طرح اس میں جڑ جاتا ہے۔ موسیقی کے اُستادوں کا یہ فیصلہ ہے کہ اس خوبی سے مرثیہ خوانی اب تک کسی نے نہیں کی اور اس آواز اور اُتار چڑھاؤ سے مصرعوں کا ادا کرنے والا اب تک کوئی دُوسرا پیدا نہیں ہُوا۔ محرّم کے مہینے میں ان کی تشریف آوری ہر جگہ احترام سے دیکھی جاتی ہے۔ اُمرا کے عزا خانوں میں ان کے پڑھنے کے جو جو اوقات متعیّن ہیں وہاں جگہ لینے کے لیے خلقِ خُدا جوق در جوق پہنچتی ہے اور ان کے نالوں کو سُن کر ثوابِ آخرت کماتی ہے۔ ان کے اِرد گرد دوستوں اور مددگاروں کا ہجوم رہتا ہے، اور آواز ملانے والوں میں خوبصورت نوجوانوں کا گروہ ہوتا ہے۔ عاشورہ کے مہینے کے علاوہ بھی ان کے مکان پر نوجوانوں کی بھیڑ رہتی ہے اور بہت سے لوگ مرثیہ خوانی کے رموز جاننے کے لیے ان کے یہاں آتے جاتے رہتے ہیں، اور قوّال بھی آتے ہیں۔" (بحوالہ: اُردو مرثیہ کے لافانی نقوش از پروفیسر مسیح الزمان ص: ۲۰-۱۹ در عظمتِ انسان۔ مرتبہ: وحید الحسن ہاشمی، لاہور، ۱۹۶۷ء)۔

اس اقتباس سے دیگر اُمور کے علاوہ اس اہم نکتے پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ مرثیہ کا موسیقی سے کتنا گہرا تعلق رہا ہے۔ کلام کے سوز کو آواز کے شعلے میں لپیٹ کر یوں پیش کیا جاتا کہ پتھر دِل بھی خُون کے آنسُو بہانے پر مجبور ہو جاتا۔ مجلس میں نالہ و شیون کی برقراری کے لیے جہاں شعرا بہترین فنّی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے وہاں پڑھنے والے بھی دُھن اور ادائیگی سے وابستہ تمام فنّی رموز کا حق ادا کرنے کی کوشش کرتے۔ سازوں کی عدم موجودگی کی بنا پر مرثیہ خوان صرف آواز کے زیر و بم پر انحصار کرنے پر مجبُور تھا۔ اسی نے سوز خوانی کی اس روایت کو جنم دیا جو صرف برِصغیر سے ہی مخصوص سمجھی جا سکتی ہے۔

محوّلہ بالا مقالے میں مسیح الزماں لکھتے ہیں "دہلی میں واقعہ خوانی کا رواج تھا، اور اس وجہ سے وہاں مربّع کی شکل مرثیے کے لیے سب سے زیادہ مقبول ہُوئی۔ جب ماہرینِ موسیقی نے

اس کی طرف توجہ کی تو مرثیے میں بھی فارسی کی بیت اور کبھی دوہا وغیرہ جوڑا جانے لگا، جس کی بحر مختلف ہوتی تھی۔ اس طرح سوز خوانی کا سلسلہ شروع ہوا جو فنی حیثیت سے لکھنؤ میں عروج کو پہنچا اور بگڑے گویّوں کے بجائے بڑے بڑے ماہرین موسیقی نے عوام و خواص کی قدر دانی دیکھ کر اس کی طرف توجہ کی۔ حیدری خاں، میرعلی، ناصر خاں، علی حسن، بندہ حسن وغیرہ نے موسیقی کی دھنوں میں سے ایسی دھنیں منتخب کیں جو اظہار رنج و ملال کے لیے مناسب ہوں۔ سوز خوانی میں اصل سوز خوان کے ساتھ چار چھ آدمی آواز ملانے کے لیے ساتھ بیٹھتے تھے۔ لیکن سازوں کی غیر موجودگی میں ان کی آوازیں بنیادی سُر قائم رکھنے میں سازوں کا بدل ہوتی ہیں[1]۔"

چنانچہ حالت یہ ہوگئی کہ اچھے اچھے مرثیہ گو سوز خوانوں کے محتاج ہوگئے۔ لکھنؤ میں نوابان کے شیعہ مسلک کی بنا پر محرم نے شاہی تقاریب کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ اس لیے مرثیہ گوئی اور سوز خوانی پہلو بہ پہلو منازل ارتقاء طے کرتی نظر آتی ہے، اور کسی مشہور سوز خواں کے مرثیہ پڑھ دینے کا یہ مطلب ہوتا تھا کہ اس کا مرثیہ زبان زدِ عام ہوگیا۔ چنانچہ "حیاتِ دبیر" کے مؤلف سید افضل حسین ثابت لکھنوی کے بموجب "میاں دبیر اپنا کلام اس وقت کے مشہور سوز خواں میر علی کو دینے کے بعد اگلے تین برس تک اور کسی سوز خواں کو نہ دیتے[2]۔" لکھنوی کلچر میں طوائفوں کو بُرا نہ سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے طوائفوں ڈومنیوں اور مراثنوں کی بدولت زنان خانوں میں بھی سوز خوانی کا رس پہنچنے لگا۔ (تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہو عبدالحلیم شرر کی "مشرقی تمدن کا آخری نمونہ: گذشتہ لکھنؤ")۔

شمالی ہند کے بیشتر معروف شعرا نے بربنائے عقیدت اہل بیت کی منقبت اور واقعۂ کربلا پر مرثیے لکھے ہیں، اتنے کہ اگر آج اس نقطۂ نظر سے شعری مواد جمع کیا جائے تو بلحاظ تعداد یہ قصیدوں اور مثنویوں سے کم تر نہ ثابت ہوگا۔ لیکن ڈاکٹر صفدر حسین کے بقول "جب شمالی ہند

---

[1] ایضاً ص: ۲۵-۲۴

[2] "حیاتِ دبیر" لاہور ۱۹۱۴ء ص: ۷۹

اُردو شاعری کی داغ بیل پڑی تو اس سے پہلے سندھی ملتانی اور گجراتی زبانوں میں بہت سے مرثیے کہے جا چکے تھے۔[1] وہ اس ضمن میں مزید رقم طراز ہیں "اب تک تحقیق سے شمالی ہند کی پہلی اُردو مثنوی جو دستیاب ہو سکی ہے، وہ اسمٰعیل اَمروہوی کی "تولد نامہ و وفات نامہ بی بی فاطمہؓ" ہے۔ یہ مثنوی اورنگ زیب کی وفات سے تیرہ سال پہلے ۱۱۰۵ھ/۱۶۹۳ء میں تصنیف ہوئی تھی۔ اس میں جناب فاطمہؓ کی ولادت اور وفات کا حال تین سو بیس اشعار میں بیان ہوا ہے۔ اس ضمن میں افضلؔ اور جعفرؔ نارنولی نے بھی عقیدت میں بعض نظمیں لکھیں"۔[2]

اظہارِ عقیدت کے لیے منقبت اور مرثیے سکّے کے دو رُخ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اُردو شعر کی ترقّی کا سلسلہ محمد شاہی عہد سے شروع ہوتا ہے۔ چنانچہ اس عہد کے بیشتر شعرا نے غزل کے ساتھ ساتھ مرثیہ بھی کہا اور ان میں سے بعض کے مراثی تو ایسے ہیں کہ آج بھی "کم عیار" نہ ثابت ہوں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سید صفدر حسین نے یہ اسما گنوائے ہیں: صلاحؔ، شاہ مبارک آبروؔ، خواجہ برہان الدین، مصطفےٰ خان یک رنگ، میر عبداللہ مسکین، خلیفہ محمد علی سکندر، مرزا فضل ندرت دامانی، علی قلی ندیم، میر ضاحک، مرزا رفیع سودا، میر تقی میر، شیخ غلام ہمدانی مصحفیؔ، سید محمد تقی، اشرف علی خان فغاں، نظیر اکبر آبادی، مہربان خان، رند مہربان، قائم چاند پوری، راسخ عظیم آبادی، میر باقر علی، میرزا ظہور علی خلیق و در ظہور، مرزا راجا رام دیو، محمد ہاشم شائق، شیخ شرف الدین، حسین شرف، سید اللہ بخش، شیفتہ، میر حسام الدین شرف، میرزا محمد شریف عرف میر بچھو گریاں، میر محمد علی محب، خدا بخش موج، مرتضیٰ خان، نثار دہلوی، شیخ حسن رضا، نجات دہلوی، میر محمد علی نیاز، میر سعادت علی سعادت، سعادت امروہوی، غمگین، محتون امروہوی، حیدر بخش حیدری، نظر علی درخشاں، شاہ محمد عظیم، حسینی شاہ جہاں آبادی، خادم، مرزا علی شاہ جہاں آبادی، سید محمد صابر، عبدالسبحان فائز بھٹھوی۔[3] فہرست میں اگرچہ زندہ شاعر چار پانچ ہی

---

[1] "رزم نگارانِ کربلا" ص: ۱۵

[2] ایضاً ص: ۱۵ [3] ایضاً ص: ۱۸

نکلیں گے لیکن یہ شعرا اور ان میں وہ شعرا بھی شامل ہیں جن کے اسما اس فہرست میں بھی شامل نہیں۔ اس بنا پر یقیناً اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ انھوں نے اپنی محدود فنی بصیرت کے باوجود مرثیے کے چراغ کو فروزاں کیا اور آنے والے شعرا کے لیے مرثیے کی روایت میں پختگی پیدا کرنے کا باعث بنے۔ اس لیے آج ان کی ادبی اہمیت نہ سہی، تاریخی اہمیت یقیناً ہے۔ بالکل ایسے جیسے کھاد پھول تو نہیں ہوتی، لیکن پودے کو تقویت اور توانائی مہیا کر کے پھول کی مہک کا باعث ضرور بنتی ہے۔ اس لیے انیسؔ و دبیرؔ جیسے عظیم مرثیہ گو شعرا کا تذکرہ کرتے وقت یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ان سے قبل لاتعداد شعرا نے مرثیے کے بوٹے کو خونِ جگر سے سینچا تھا۔ یہی نہیں بلکہ ان میں سے بعض شعرا کے ہاں مرثیے کے ضمن میں جو فنی اسقام یا زبان اور عروض کی اغلاط ملتی ہیں، انھوں نے "منفی" کا کام کرتے ہوئے سوداؔ جیسے شاعر کو مرثیہ نگاری کی طرف راغب کرتے ہوئے مرثیے میں "مثبت" کو فروغ دیا۔

جب مرزا محمد رفیع سوداؔ (پیدائش دہلی: ۱۱۰۹ھ۔ وفات: لکھنؤ ۴ رجب ۱۱۹۵ھ) نے سید محمد تقی عرف میر گھاسی کے ساٹھ بندوں پر مشتمل مرتبع مرثیے پر تنقید کرتے ہوئے رسالہ "سبیل ہدایت" لکھا تو اس کا مقصد مروّج مرثیے کی ادبی حیثیت کو مستحکم کرتے ہوئے اسے محض آہ و زاری تک محدود نہ رہنے دینا تھا۔ خود سوداؔ نے خاصی تخلیقی عمر بسر کرنے کے بعد مرثیے کی طرف توجہ دی تو اس کا محرک عقیدت کے آہ و بکا والے مروّج مرثیے کے خلاف ردِ عمل بھی ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ انھوں نے اپنے ۱۲ سلاموں اور ۲۰ مرثیوں میں ہیئت کے تجربات بھی کیے۔ چنانچہ مفرد سے لے کر مسدس تک ہر انداز میں انھوں نے مرثیہ کہا حتیٰ کہ پنجابی اور پوربی میں بھی مرثیے کہے۔ سوداؔ کے شاگردوں میں سے نواب مہربان خان رندؔ (مرثیہ میں تخلص مہرباںؔ) مرزا غلام حیدر بیگ مجذوبؔ اور قائمؔ چاندپوری نے بھی خصوصی نام پیدا کیا۔ ڈاکٹر خلیق انجم کے بقول "سوداؔ نے ۱۱۶۸ھ سے قبل مرثیہ گوئی شروع کر دی تھی"۔[۱]

---

[۱] "حیاتِ دبیر" ص: ۱۱۷

میر تقی میر نے (پیدائش : اکبر آباد، ۱۷۲۲ء - وفات : لکھنؤ، ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ء) اگرچہ سودا سے کم مرثیے لکھے لیکن انھوں نے مسدس میں بھی مرثیے لکھنے کا تجربہ کیا۔ میر کے ۴۴ مرثیے، تین نوحے اور آٹھ سلام ملتے ہیں۔ میر نے محتشم کے رنگ میں جو مرثیہ کہا وہ ان کے رنگِ خاص کا آئینہ دار ہے۔ اسی عہد میں خلیفہ محمد علی سکندر (۱۸۰۰ء — ۱۷۲۰ء) نے بھی مسدس میں مراثی کہے، بلکہ افضل حسین ثابت نے تو خلیفہ محمد علی سکندر کو مسدس میں مرثیے کا موجد قرار دیا ہے[1] جبکہ نورالحسن ہاشمی کے خیال میں محمد مراد ۱۱۵۱ھ میں مسدس میں مرثیہ لکھ رہا تھا۔[2] ڈاکٹر صفدر حسین کے بموجب سراج اورنگ آبادی کے شاگرد میر مہدی متین برہان پوری کا سولہ بندوں پر مشتمل مرثیہ سب سے پہلا مسدس ہے[3] مگر انھوں نے سنہ تصنیف کا حوالہ نہیں دیا۔ آج میر مہدی متین کا نام معروف نہیں لیکن اپنے وقت کے مشہور مرثیہ گو شعرا میں شمار ہوتا تھا۔ سید انشاء اللہ خان انشا نے "دریائے لطافت" میں ان کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ہر زبان میں مرثیہ کہتے تھے۔ انشاء نے مارواڑی مرثیے کا ایک مصرع بھی نقل کیا ہے۔ یہ پنجابی تھا اس لیے قیاس ہے کہ اُردو فارسی کے علاوہ پنجابی میں بھی مرثیے کہے ہوں گے۔

آج رجب علی بیگ سرور اور عبدالحلیم شرر کے لکھنوی کلچر کا مطالعہ کریں تو وہ تضادات کا مجموعہ نظر آتا ہے۔ ادب میں ریختی اور مرثیہ اسی کا غماز ہے۔ اگر وہاں انیس و دبیر کے ساتھ ساتھ جان صاحب بھی مقبول نظر آتے ہیں تو اس کا باعث لکھنوی کلچر کے تضادات سے جنم لینے والی اجتماعی نفسیات میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

لکھنوی حکمران کیونکہ شیعہ تھے، اس لیے شہادتِ کربلا سے وابستہ ہر نوع کی رسوم و مجالس اور ان کے نتیجہ میں مرثیے نے بھی خصوصی اہمیت حاصل کر لی تھی۔

---

[1] ایضاً ص : ۱۱۷

[2] "دلی کا دبستان شاعری" دہلی ۱۹۴۹ء ص : ۵۲

[3] "رزم نگارانِ کربلا" ص : ۹۷۔

۱۷۸۵ء میں عاشور خانۂ آصفی کی تعمیر ہوئی اور جلد ہی دربار کے زیر اثر امرا، وزرا اور عمائدینِ سلطنت نے بھی لکھنؤ میں کربلاؤں اور امام باڑوں کی تعمیر کا سلسلہ شروع کر دیا۔ اس کے ساتھ ساتھ شہیدوں کے مقابر کی نقول بھی تعمیر کی گئیں۔ نصیر الدین حیدر (۳۷-۱۸۲۷ء) نے منت مانی تھی کہ اگر وہ بادشاہ بن گیا تو محرم دس کے بجائے چالیس دن کا منایا کرے گا۔ چنانچہ اس کے بادشاہ بننے کے بعد لکھنؤ کے گلی کوچے چالیس دن تک آہ و بکا سے گونجتے رہتے۔ اس ماحول نے بکثرت مرثیہ نگار پیدا کر دیئے۔ بادشاہ وقت مرثیہ نگاروں کی بے حد عزت کرتے تھے۔ اتنی کہ مرزا دبیر کو غازی الدین حیدر شاہ نے شاہی عزاخانہ میں مرثیہ پڑھنے کے لیے خود مدعو کیا تھا۔ جب واجد علی شاہ کے سامنے مرثیہ پڑھتے وقت ہوا سے مرزا دبیر کے سر پر سے شامیانہ ہٹ گیا اور دبیر کے چہرے پر دھوپ پڑنے لگی تو تاجدارِ لکھنؤ نے اٹھ کر چتر منگوایا اور مجلس کے اختتام تک اسے خود تھامے کھڑے رہے[1] اسی طرح ماہِ نو (کراچی) کے انیس نمبر ۱۹۷۲ء میں ایک تصویر طبع کی گئی ہے جس میں انیس مرثیہ خواں ہیں جبکہ ان کی تکریم کے لیے واجد علی شاہ مورچھل لیے با ادب کھڑے ہیں۔ یہ تکریم ثنائے اہلِ بیت کا ثمر تھی۔

قدر و منزلت کی اس فضا میں اگر مرثیے نے بے انتہا ترقی کی اتنی کہ انیس اور دبیر کی صورت میں مرثیہ اپنے نقطۂ عروج تک پہنچ گیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ ایسا نہ ہونا باعث تعجب ہوتا۔

اگرچہ سودا، میر اور بعض دیگر شعرا دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ آئے تھے لیکن یہ حقیقت ہے کہ مرثیے میں جدتیں اور فنی اختراعات لکھنؤ کے جدت پسند مزاج کی عطا تھیں۔ سودا، میر اور سکندر نے مرثیے کو جس فنی مقام پر چھوڑا تھا، مرزا جعفر علی فصیح، خلیق اور سید مظفر حسین ضمیر نے یہیں سے اپنے کام کا آغاز کیا۔ انفرادی حیثیت میں اگرچہ تجربات و اختراعات کی مثالیں ضمیر سے پہلے بھی مل سکتی ہیں لیکن ضمیر نے جو اختراعات کیں بیشتر ناقدین ان کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں۔

---

[1] "حیاتِ دبیر" ص: ۹۸

چنانچہ مولانا حامد حسن قادری کے بقول "مرثیے میں چہرہ سراپا ضمیر ہی کی ایجاد ہے۔ مرثیے کو رزم بنانا انھی کی اختراع ہے۔ مرثیے میں واقع نگاری اور ہر واقعے کی تفصیل ان ہی کی جدت ہے۔ بیانِ رزم کے سلسلے میں جنگ کے سازو سامان کا بیان و تشریح اور تلوار اور گھوڑے کی تعریف وغیرہ کے شاعرانہ اوصاف میر ضمیر ہی کے نتائج فکر ہیں۔" جبکہ بقول شبلی "سب سے بڑھ کر یہ کہ کلام میں زور اور بندش میں چستی اور رعنائی پیدا کی۔ غلط الفاظ جو مرثیوں کے لیے گویا جائز مان لیے گئے تھے، اکثر ترک کر دیے گئے۔ ان کے عمدہ کلام کا اگر انتخاب کیا جائے تو میر انیس کا کلام معلوم ہوگا۔ اب سے پہلے مرثیے سوز کے لہجے میں پڑھے جاتے تھے۔ اب تحت اللفظ کا بھی رواج ہوا۔ اور غالباً پہلا شخص جس نے منبر پر بیٹھ کر تحت اللفظ مرثیہ پڑھا، میر ضمیر صاحب تھے"[۱]

کسی نے تری طرح سے اے انیس
عروسِ سخن کو سنوارا نہیں

ٹی۔ ایس ایلیٹ نے کلاسیک کا جو معیار مقرر کیا ہے یعنی کسی زبان یا صنف کے تمام تخلیقی امکانات کو یوں بروئے کار لانا کہ آنے والے شعرا کے لیے اس میں اظہار کی گنجائش نہ رہے۔ تو مرثیہ کی حد تک بلا شبہ میر ببر علی انیس (پیدائش: فیض آباد۔ ۱۸۰۱ء ۱۲۱۶ھ؟ وفات لکھنؤ ۲۱ شوال ۱۲۹۱ھ۔ ۱۰ دسمبر ۱۸۷۴ء) کو اُردو مرثیے میں کلاسیک کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ پانچویں پشت سے شاعری کی مداحی ہیں۔ یہ کہ کر انیس نے اپنے خاندان کی شعری روایات کی طرف اشارہ کرنے کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی واضح کر دیا کہ ان کے گھرانے میں پانچ پشتوں سے مرثیہ کہا جا تا رہا ہے۔ "واقعات انیس" کے مؤلف میر مہدی حسن احسن لکھنوی کے بموجب ان کے مورث اعلیٰ میر امامی موسوی شاہ جہاں کے عہد میں ہرات سے آکر دہلی میں آباد ہوئے۔[۲] ان کے بعد خاندان کے بزرگوں کی ترتیب یوں بنتی ہے: میر برأت اللہ، میر عزیز اللہ، میر غلام

---

[۱] "موازنہ انیس و دبیر" ص: ۲۱۔

[۲] "واقعات انیس" مرتبہ ڈاکٹر سید صفدر حسین لاہور۔ ۱۹۷۴ء ص: ۲۵

حسین ضاحک، میر حسن، میر مستحسن خلیق، میر ببر علی انیس۔

میر غلام حسین ضاحک سے اس خاندان میں سلسلۂ شاعری شروع ہوا جو انیس کے صاحبزادہ خورشید علی نفیس تک بطریق احسن چلتا رہا۔

جب چالیس برس کی عمر میں میر انیس فیض آباد سے لکھنؤ آئے تو ایک طرف وہاں فصیح، خلیق، ضمیر اور دیگر مرثیہ نگاروں کی گونج تھی تو دوسری طرف میرزا دبیر کی مقبولیت کا غلغلہ تھا۔ خود انیس عمر کے اس دور میں تھے جب انسان کا مزاج اور عادات پختہ ہو چکی ہوتی ہیں۔ لیکن انیس نے جتنی جلدی خود کو لکھنوی مزاج میں ڈھالا اور دبیر جیسے قادر الکلام شاعر کے مقابلے میں اپنی اہمیت ہی نہ تسلیم کرائی بلکہ سامعین اور مداحین کا ایسا حلقہ بھی پیدا کر لیا جس میں عہد بعہد اضافہ ہی ہوتا گیا تو اس سے بڑھ کر ان کی تخلیقی صلاحیتوں کا اور کیا اعجاز ہو سکتا ہے؟ اس لیے جب انیس نے یہ دعوی کیا تو یہ محض شاعرانہ تعلی نہ ثابت ہوا:

نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری
ناطقے بند ہیں سُن سُن کے بلاغت میری
رنگ اُڑتے ہیں وہ رنگین ہے عبارت میری
شور جس کا ہے وہ دریا ہے طبیعت میری
عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں
پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں
ایک قطرے کو جو دوں بسط تو قلزم کر دوں
بحرِ مواجِ فصاحت کو تلاطم کر دوں
ماہ کو مہر کروں، ذرّوں کو انجم کر دوں
گنگ کو ماہرِ اندازِ تکلم کر دوں
درد سر ہوتا ہے بے رنگ نہ فریاد کریں
بلبلیں مجھ سے گلستاں کا سبق یاد کریں

(انیس تخلص ناسخ کا عطا کردہ ہے ورنہ ابتدا میں وہ حزیں تخلص کرتے تھے) انیس نے بالعموم جن بحروں میں مرثیہ کہا بقول ضمیر اختر نقوی وہ یہ ہیں :

۱۔ ہزج (اخرب، مکفوف و محذوف) مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعولن۔ مثلاً : آمد ہے جگر بندِ شہِ قلعہ شکن کی (تعداد مرثیہ : ۸۷)

۲۔ مضارع (اخرب، مکفوف و محذوف) مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن مثلاً : جب کربلا میں داخلہ شاہ دیں ہوا (تعداد مرثیہ : ۵۲)۔

۳۔ رمل (مکفوف و محذوف) فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن مثلاً : آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے۔ (تعداد مرثیہ : ۲۵)۔

۴۔ مجتث (مکفوف و محذوف) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن۔ مثلاً : لہو سے لال جو رن میں علی کا لال ہُوا (تعداد مرثیہ : ۳)[۱]

جہاں تک انیس کے مرثیوں کی تعداد کا تعلق ہے تو ضمیر اختر نقوی کے مطابق ۱۶۷ مرثیے بنتی ہے جن کے کل ۱۸۷،۵ بند اور ۵۲۲۳۲ اشعار بنتے ہیں[۲] انیس نے ان اشعار میں کتنے الفاظ استعمال کیے تو ان کا شمار اختر شماری سے کم نہیں۔ اس پر مستزاد انیس کی ۵۵۴ رباعیاں، ۸۰ سلام اور ۱۲ نوحے۔ اس لیے اگر انیس نے یہ کہا ... بحر مواج فصاحت کا تلاطم کردوں، تو یہ محض شاعرانہ تعلی نہ تھی اور اسی لیے ہر عہد کے ناقدین نے میر انیس کو جو اہمیت دی تو یہ محض مرثیہ کی موضوع شخصیات کے احترام کی بنا پر نہ تھا، بلکہ انیس کے محاسنِ شعری خراجِ عقیدت ادا کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔

مرزا سلامت علی دبیر، (پیدائش دہلی : ۱۱ جمادی الاول ۱۲۱۸ھ/ ۲۹ اگست ۱۸۰۳ء وفات لکھنؤ ۲۹ محرم ۱۲۹۲ھ) انیس اور دبیر کی زندگی میں ہی دونوں کے مداحین "انیسیے"

---

[۱] اشاریہ مراثی انیس" مطبوعہ "ماہ نو" کراچی، انیس نمبر ۱۹۷۴ء

[۲] ایضاً

اور "دبیریے" کی صورت میں دو گروہوں میں تقسیم ہو چکے تھے۔ ہر چند کہ معاصرانہ چشمک سے بڑھ کر ان دونوں بزرگوں میں کسی طرح کا بیر یا دشمنی نہ تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو انیس کے انتقال پر دبیر یہ تاریخی شعر کبھی نہ کہتے :

آسماں بے ماہِ کامل سدرہ بے روح الامیں
طورِ سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس
(۱۲۹۱ھ / ۱۸۷۴ء)

شاید ایک پر دوسرے کی فوقیت کی یہ بحث ان کی اموات کے بعد ختم ہو جاتی مگر مولانا شبلی نعمانی نے "موازنۂ انیس و دبیر" میں یہ لکھ کر اس بحث کو دوام بخش دیا : "میر انیس کا کلام شاعری کے تمام اصناف کا بہترسے بہتر نمونہ ہے لیکن ان کی قدر دانی کا طغرائے امتیاز صرف اس قدر ہے کہ کلام فصیح ہوتا ہے اور بین اچھے لکھتے ہیں۔ بد مذاقی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ اور مرزا دبیر حریف مقابل قرار دیے گئے اور مدت ہائے دراز کے غور و فکر، کد و کاوش، بحث و تکرار کے بعد بھی فیصلہ نہ ہو سکا کہ ترجیح کا مسند نشین کس کو کیا جائے"[1]

مولانا شبلی نعمانی اپنی پُرجوش طبیعت کے ہاتھوں مجبور تھے، اس لیے موازنہ میں کئی مقام پر انیس کے حق میں ڈنڈی مارتے دکھائی دیتے ہیں کیوں کہ وہ تو دبیر کو انیس کے مقابل لانا ہی قوم کی "بدمذاقی" سمجھتے تھے، حالانکہ ایسی بات نہیں کہ تعداد اور معیار کے لحاظ سے دبیر کسی لحاظ سے بھی کم تر نہیں ثابت ہوتے اور ڈاکٹر مظفر حسن ملک کی فراہم کردہ معلومات کی رو سے "مرزا صاحب کے مرثیوں کی تعداد پونے چار سو سے زیادہ ہے"[2] انیس کی مانند دبیر نے بھی چار بحریں استعمال کی ہیں

مرزا دبیر میر ضمیر کے شاگرد تھے لیکن اُستاد کے رنگ میں خود رنگ جمانے کے برعکس

[1] "موازنۂ انیس و دبیر" ص : ۳
[2] "اُردو مرثیے میں مرزا دبیر کا مقام" ص : ۱۶۴ -

جدتوں اور اختراعات میں فنی پختگی سے وہ کمال پیدا کیا کہ لکھنؤ کے سخن شناس اور لفظ پسند عوام سے خراج تحسین وصول کیا۔ ان کے بعد ان کے بیٹے میرزا محمد جعفر اوج (پیدائش: ۱۵ر فروری ۱۸۵۳ء - انتقال: لکھنو ۱۰ر اپریل ۱۹۱۷ء) اور پوتے مرزا محمد طاہر رفیع (پیدائش: ۲۴ر جنوری ۱۸۶۷ء انتقال: لکھنؤ ۱۹۴۸ء) نے بھی مرثیہ گوئی میں اپنے نامور جد کی روایات کی پیروی کی۔

اگرچہ انیس اور دبیر کی صورت میں مرثیہ اپنے نقطۂ عروج تک پہنچ چکا تھا۔ لیکن حضرت امام حسینؓ سے عقیدت کے جذبات نے مرثیے کو (قصیدہ کی مانند) مردہ نہ ہونے دیا۔ اب یہ الگ بات ہے کہ انیس اور دبیر کی پسندیدہ بحروں اور مسدس میں انیس اور دبیر سے بڑھ کر مرثیہ کہنا ناممکن ثابت ہوا اس لیے انیس کے خانوادے نے اچھے مرثیہ گو تو پیدا کیے لیکن کوئی انیس کی بلندی کو چھو نہ سکا۔ ۱۰ر دسمبر ۱۸۷۴ء کو میر انیس اور اس کے ٹھیک تین ماہ اور ایک دن بعد دبیر کا انتقال ہوتا ہے۔ یوں دیکھیں تو ان دونوں کی موت سے مرثیے کا ایک دور ختم ہو جاتا ہے۔ ان کے بعد آنے والے چند مرثیہ گو شعرا یہ ہیں: سید میرزا تعشق (پیدائش: لکھنؤ ۱۲۳۹ھ - وفات لکھنو: ۱۳۰۹ھ) ان کے مرثیے تین جلدوں میں طبع ہو چکے ہیں۔ دیوانِ غزلیات بھی ہے۔

انیس کے بڑے صاحبزادے میر خورشید علی نفیس (پیدائش: فیض آباد ۱۲۴۰ھ - انتقال لکھنو: ۱۳ ذیقعدہ ۱۳۱۸ھ/۱۹۰۱ء) کثیر تعداد میں مرثیے کہے۔

انیس کے بھتیجے میر مہر علی انس کے صاحبزادے سید محمد باری وحید (پیدائش ۱۸۳۲ء انتقال: ۱۸۸۶ء) سات سو صفحات پر مشتمل مراثی کی دو جلدیں طبع ہو چکی ہیں۔

انیس کے نواسے اور سید احمد میرزا صابر کے صاحبزادے سید مصطفےٰ میرزا پیارے صاحب رشید (پیدائش لکھنو: ۲۹ صفر ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۵ء، انتقال: ۱۳۳۶ھ/۱۹۱۷ء)۔

سید علی محمد شاد عظیم آبادی (پیدائش: سنہ ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۶ء) غزل، مثنوی قصیدے کے علاوہ تقریباً ساٹھ ہزار اشعار پر مشتمل سو مرثیے بھی کہے۔

میر نفیس کے نواسے میر علی محمد عارف (پیدائش: لکھنؤ: ۱۸۸۰ء، انتقال: لکھنؤ ۱۳ ذی الحجہ ۱۳۳۴ھ/۱۹۱۶ء)۔

خاندانِ انیس کے شعرا میں سے جلیس، عارف، قدیم، عروج، ذکی، فائز وغیرہ قابلِ ذکر ہیں جبکہ دبیر کے خانوادے میں اگرچہ اوج اور رفیع کے بعد سلسلۂ سخن منقطع ہو گیا، لیکن ان کے شاگردوں جیسے شاد عظیم آبادی، جعفر بلگرامی، مظفر علی خان کوثر، فراست زیدپوری، افضل حسین ثابت اور سید فرزند حسین نے سلسلۂ مراثی جاری رکھا۔

اگرچہ حضرت امام حسینؑ کی شہادت پر شعرا مرثیے تحریر کرتے رہے لیکن ملک کے بدلتے سیاسی اور اقتصادی حالات، متغیر اقدار اور سب سے بڑھ کر ادب و زیست کے بدلتے تصورات کی بنا پر اب شعرا کے لیے انیس و دبیر کی پیروی میں مرثیہ کہہ کر تخلیقی جوہر کے اظہار کی گنجائش نہ تھی۔ اس لیے جوش ملیح آبادی، سید آل رضا، سید کاظم علی، جمیل مظہری، جعفر علی خان اثر لکھنوی، ڈاکٹر سید صفدر حسین اور نجم آفندی نے جدید مرثیے کے خط و خال سنوارے ہیں۔ ان میں جوش ملیح آبادی اس بنا پر بے حد اہم ہیں کہ ۱۹۱۸ء میں مطبوعہ ان کے پہلے مرثیہ "آوازۂ حق" کو اُردو کے جدید مرثیے کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے مجموعۂ کلام "شعلہ و شبنم" (مطبوعہ ۱۹۳۶ء) میں ان کی نظمیں ذاکر سے خطاب، اے مرتضیٰ، متوتیان وقف حسین آباد، آنسو اور تلوار، سوگواران حسین سے خطاب، اے مومنانِ لکھنؤ، مرثیہ ہونے کے باوجود روایتی مراثی سے منفرد ہیں کہ ان نظموں میں شہادت کو ایک استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہوئے اسے عصری زندگی کے گوناگوں مسائل سے ہم آہنگ کیا گیا ہے۔ اور پھر ۱۹۴۱ء میں ۸۴ بندوں پر مشتمل جوش نے اپنا معرکہ آرا مرثیہ "حسین اور انقلاب" لکھا (یہ آیات و نغمات مطبوعہ ۱۹۴۴ء میں شامل ہے) یہاں جوش ایک قدم اور آگے بڑھتے ہیں اور حضرت امام حسینؑ کی ذات کے حوالے سے حیات و کائنات کی گتھیاں سلجھاتے نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں جوش کی بعض اور نظمیں جیسے موجد و مفکر، وحدت انسانی، عظمتِ انسانی، آگ، اور موت،

آلِ محمدؐ کی نظر میں وغیرہ کا بھی نام لیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ یہ سب جوش اور جذبے کے لحاظ سے حسینؓ اور انقلاب" تک نہیں پہنچ پاتیں۔

جوش ملیح آبادی کے بعد سیّد آلِ رضا (پیدائش: ۱۰ اگست ۱۸۹۶ء) نے بھی مرثیے کے خط و خال سنوارنے میں خصوصی مہارت حاصل کی ہے، ۱۹۳۹ء میں آلِ رضا نے "کلمۂ حق کی تحریر دلِ فطرت میں" اور پھر اس کے تین برس بعد "شہادت کے بعد" لکھا۔ یہ دونوں جدید مرثیے میں خاصے کی چیز سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی اصل شہرت ۱۵۶ بند کے مرثیہ "عظمتِ انسان" (مطبوعہ لاہور: ۱۹۶۷ء) سے ہوئی جسے متفقہ طور پر نئے انداز کا مرثیہ تسلیم کیا جاتا ہے۔

اسی سے مرثیہ نگاری کے پاکستانی دور کا آغاز ہوتا ہے جس میں ہمارے بیشتر جدید شعرا بھی شامل ہیں۔ اب مرثیہ مسدس تک محدود نہیں رہا، بلکہ آزاد اور نثری نظم تک کے پیرائے میں بھی لکھا جا رہا ہے۔ اسی طرح آہ و بکا کے روایتی انداز سے ہٹ کر اب حضرت امام حسینؓ کو ظلم و ستم کے مقابل آ کر حق کا بول بالا کرنے میں بطورِ علامت پیش کرنے کا رجحان نمایاں تر نظر آتا ہے۔ یوں دیکھیں تو اپنے مرکزی نقطے سے ہٹے بغیر مرثیہ جدید دور میں بھی اپنے تقاضے پورے کرتا نظر آتا ہے۔

# حالی کی دکان

سینہ کوبی میں رہے جب تک کہ دم میں دم رہا
ہم رہے اور قوم کے اقبال کا ماتم رہا

قومی نقطۂ نظر سے مولانا الطاف حسین حالی کے مطالعے سے پیشتر ان امور کو ملحوظ رکھنا بے حد ضروری ہے کہ مولانا حالی سے پہلے بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ ۱۸۵۷ء سے قبل ملکی سیاست قوم اور قومیت کے تصورات سے ان معنوں میں ناآشنا تھی جن معنی میں آج ہم ان سے آگاہ ہیں۔ انگریزوں کی آمد سے قبل برصغیر کی سیاست میں قومیت اور بالخصوص وہ قومیت جس کی اساس مذہبی عقائد اور ان کے مرہون منت تصورات پر استوار ہو، عنقا تھی۔ مغل پرچم تلے مسلمان اور ہندو یکساں جان دیتے تھے۔ اسی طرح مرہٹوں اور سکھوں کی افواج میں مسلمان جان نثاری کرتے تھے جبکہ یہ سب مل کر انگریزی اقتدار کی تقویت کے لیے بھی جنگ کرتے تھے۔ یہ سب لڑائیاں سیاسی نوعیت کی تھیں اور ان میں مذہب اور قومیت کے تصورات کا کوئی مؤثر کردار نہ تھا۔ اسی لیے تو ۱۸۵۷ء کی جنگ، جسے ہم آج جنگ آزادی کہتے ہیں، ان لوگوں کے لیے بھی برصغیر کی دیگر جنگوں جیسی ایک جنگ تھی۔ چنانچہ انگریزی پرچم تلے مسلمانوں پر تلوار اٹھانے والوں میں مسلمان بھی شامل تھے۔ بالفاظ دیگر اس جنگ کا برصغیر میں نہ تو اسلام کے تحفظ سے کوئی خاص تعلق تھا اور نہ ہی مسلم تہذیب و تمدن کی بقا اس کے مقاصد میں شامل تھی۔ اس لیے فریقین کے حلیف بننے والوں کے اپنے اپنے مخصوص سیاسی مقاصد تھے کیوں کہ اب تک جنگوں میں عیاری اور مکاری پر مبنی بہتر حکمت عملی کا مظاہرہ کر کے انگریز بالعموم جیتتے رہے تھے۔

اس لیے جن مسلمان ریاستوں نے انگریزوں کا ساتھ دیا تو یہ صرف اپنے لیے ایک محفوظ مستقبل کی ضمانت کے لیے تھا۔

یہ تو تھا اس وقت کی سیاسی فضا میں تصورِ قومیت کا احوال۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی واضح رہے کہ خود مولانا حالی بھی قوم، قومیت اور ان اصطلاحات سے وابستہ مخصوص تہذیبی، سیاسی اور تمدنی تلازمات سے اس طرح آشنا نہ تھے جس طرح مثلاً علامہ اقبال آگاہ تھے۔ اس میں خود مولانا کی کوئی کوتاہی نہ تھی، بلکہ اس کی سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ یہ تصورات اور ان سے وابستہ مضمرات مغربی فلسفۂ سیاست سے وابستہ ہیں اور مولانا حالی تک انگریزی تعلیم اور مغربی تصورات اتنے عام نہ تھے کہ ہر شاعر، نقاد یا مفکر انھیں کلیشے کے طور پر استعمال کر سکتا یا ان کی بنیاد پر نعرے وضع کر سکتا کیوں کہ حقیقت تو یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے جنگ جیتنے کے بعد مسلمانوں پر جو ظلم و ستم روا رکھے ان کی بنا پر مسلمانوں کی اکثریت نہ صرف یہ کہ انگریزوں سے متنفر تھی بلکہ ان سے متعلق ہر شے کو شک و شبہ اور خوف کی نگاہ سے بھی دیکھتی تھی۔ سرسید کی اصلاحی اور تعلیمی تحریک کی شدید مخالفت کے نفسیاتی اسباب میں اس شک و شبہ اور خوف نے بے حد اہم کردار کیا تھا (اودھ پنچ کا ردِ عمل اور اکبر الہ آبادی کی طنزیہ شاعری اس کی نمایاں مثالیں ہیں)۔

سرسید احمد خان کی تحریک دراصل برِ صغیر کے مسلمانوں میں قوم اور قومیت کے تصورات متعارف کرانے کا باعث بنی تھی۔ آج ہمارے لیے اس امر کا تعین بے حد مشکل ہے کہ خود سرسید نے کہاں تک ان تصورات کو اپنے مغربی مطالعے سے اخذ کیا تھا اس لیے ہم یہ مفروضہ وضع کر سکتے ہیں کہ سرسید کا تصورِ قوم ایک طرح کا "نظریۂ ضرورت" تھا، یعنی، ۱۸۵۷ء کے بعد قومی ادبار، پست ہمتی، احساسِ شکست، دروں بینی اور سیاسی عدم تحفظ کے احساسات نے انھیں یہ باور کرا دیا ہوگا کہ ترقی کی اس دوڑ میں اب ہمیں اپنی انفرادیت، تشخص اور اجتماعی بقا کے لیے شریک ہونا ہوگا۔ اگر یہ نہیں تو برِ صغیر میں مسلمان بحیثیت ایک مؤثر وحدت اپنا

گروار ادا کرنے کی صلاحیت گنوا بیٹھیں گے ۔ چنانچہ قومی وحدت کی تقویت کے لیے انھوں نے اپنے حالات کے مخصوص تقاضوں کے مطابق انگریزی تعلیم اور سرکاری ملازمتوں کے حصول کو موزوں تر جانا۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اگر ایک طرف "تہذیب الاخلاق" میں قومی شعور بیدار کرنے والے مضامین لکھے اور اپنے رفقائے کار سے لکھوائے تو دوسری طرف ہندی اُردو تنازع میں اُردو کی حمایت واشگاف الفاظ میں کی ۔ وہ مسلمانوں کی کانگرس میں شمولیت کے بھی اسی لیے خلاف تھے کہ ان کے بموجب مسلمان اگر اس طرح آلہ کار بنے تو وہ من حیث القوم نقصان میں رہیں گے ۔

اس تناظر میں اگر مولانا حالی کی قومی شاعری کا مطالعہ کریں تو بجا طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا تصورِ قوم اور احساسِ قومیت سرسید کے افکار سے کسبِ ضیا کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ "مد جزر اسلام" سرسید کی فرمائش پر لکھی گئی تھی ۔ چنانچہ مولانا نے سرسید کی "جادو بھری تقریر" یوں نقل کی ہے :

"قوم کی حالت تباہ ہے ۔ عزیز ذلیل ہو گئے ہیں ۔ شریف خاک میں مل گئے ہیں ۔ علم کا خاتمہ ہو چکا ہے ۔ دین کا صرف نام باقی ہے ۔ افلاس کی گھر گھر پکار ہے ۔ پیٹ کی چاروں طرف دہائی ہے ۔ اخلاق بگڑ چکے ہیں اور بگڑتے جاتے ہیں ۔ تعصب کی گھنگھور گھٹا قوم پر چھائی ہوئی ہے ۔ رسم و رواج کی بیڑی ایک ایک کے پاؤں میں پڑی ہے ۔ جہالت اور تقلید سب کی گردن پر سوار ہے ۔ امرا جو قوم کو بہت کچھ فائدہ پہنچا سکتے ہیں ۔ غافل اور بے پروا ہیں ۔ علما جن کو قوم کی اصلاح میں بڑا دخل ہے ۔ زمانے کی ضرورتوں اور مصلحتوں سے ناواقف ہیں ۔ ایسے میں جس سے جو کچھ بن آئے تو بہتر ہے ورنہ ہم سب ایک ہی ناؤ میں سوار ہیں اور ہماری ناؤ کی سلامتی میں ہماری بربادی ہے ۔ ہر چند لوگ بہت کچھ لکھ چکے ہیں اور لکھ رہے ہیں، مگر نظم

جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے لیکن خاص کر عرب کا ترکہ اور مسلمانوں کا موروثی حصہ ہے۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے کسی نے نہیں لکھی۔ اگرچہ ظاہر ہے کہ اور تدبیروں سے کیا ہوا جو اس تدبیر سے ہوگا ..... ہر چند اس حکم کی بجا آوری مشکل تھی اور خدمت کا بوجھ اُٹھانا دشوار تھا، مگر ناصح کی جادو بھری تقریر جی میں گھر کر گئی۔ دل ہی سے نکلی تھی دل میں جا کر ٹھہری۔ برسوں کی بجھی ہوئی طبیعت میں ایک ولولہ پیدا ہوا اور باسی کڑھی میں ایک اُبال آیا۔ افسردہ دل، بوسیدہ دماغ جو امراض کے متواتر حملوں سے کسی کام کے نہ رہے تھے۔ انہی سے کام لینا شروع کیا اور ایک مسدس کی بنیاد ڈالی۔" (دیباچہ)

یہ طویل اقتباس اس لحاظ سے اہم ہے کہ ابتدائی سطریں ایک طرح سے سرسید (اور ان کے ساتھ ساتھ مولانا حالی) کے تصورِ قوم پر روشنی بھی ڈالتی ہیں۔ ان سطروں میں قوم کی جو خرابیاں گنوائی گئی ہیں، بلحاظِ نوعیت وہ تین طرح کی ہیں :

(i) "علم کا خاتمہ ہو چکا ہے، دین کا صرف نام باقی ہے۔" بالفاظِ دیگر قوم ذہنی، فکری اور دینی سرمایہ سے تہی ہو چکی ہے۔

(ii) "افلاس کی گھر گھر پکار ہے۔ پیٹ کی چاروں طرف دہائی ہے۔" یعنی سرسید کو قوم کے اقتصادی مسائل اور معاشی زبوں حالی کا شدت سے احساس تھا۔

(iii) "اخلاق بگڑ چکے ہیں ....." قوم کی اخلاقی پستی اور اس کے مضر نتائج کا ادراک۔

یوں دیکھیں تو سرسید اور حالی کا تصورِ قوم خاصا وسیع نظر آتا ہے۔ یعنی وہ ذہنی اور فکری زندگی کے ساتھ ساتھ اخلاقِ عامّہ اور اقتصادی حالات کے شعور پر استوار ہے۔ اگرچہ تجزیے کے طور پر ان تینوں کا الگ الگ ذکر کیا گیا، ورنہ عملاً یہ تینوں مل کر ہی اس وحدت کی تشکیل کرتے ہیں جسے عرف عام میں قوم یا اس کی سربلندی سے موسوم کرتے ہیں۔ اور یہی سرسید کا مشن تھا اور اس میں معاونت کے لیے حالی نے مسدس لکھی تھی :

"قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آکر
وہ اپنے خط و خال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے۔" (دیباچہ)

لیکن بے ہنر ہاتھوں کا یہ آئینہ خانہ یوں ہی تیار نہ ہو گیا تھا۔ نہ یہ وقتی جوش تھا اور نہ ہی کسی طرح کا اضطراری ردِ عمل۔ بلکہ اس کے پیچھے حالی کا تخلیقی وجدان اور تنقیدی شعور کام کر رہا تھا۔ حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا، اگرچہ انھوں نے مغربی مصنفین کے حوالوں سے انھیں معتبر بنانے کی کوشش بھی کی لیکن جہاں تک غزل اور دیگر اصناف کے چلن سے بے زاری کا تعلق ہے یا آمد والے شعر کے مقابلے میں آورد والے شعر کو زیادہ "بامزا" قرار دینا یا لکھنوی شعرا کی چوما چاٹی پر اظہارِ ناپسندیدگی تو یہ سب ذاتی سوچ کے ثمرات تھے۔ "مقدمہ" میں جن باتوں کو تنقیدی زبان میں پیش کیا اشعار میں انھوں نے اظہار پایا تو لہجے کی تلخی چھپائے نہ چھپی:

وہ شعر اور قصائد کا ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر
زمیں جس سے ہے زلزلے میں برابر
ملک جس سے شرماتے ہیں آسماں پر
ہوا علم و دیں جس سے تاراج سارا
وہ علموں میں علم و ادب ہے ہمارا
بُرا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے
عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے
مقرر جہاں نیک و بد کی سزا ہے
گنہگار واں چھوٹ جائیں گے سارے
جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

اگرچہ حالی نے بڑی جرات سے کام لے کر شاعری کے معاصرانہ رویوں پر تنقید کی لیکن ان کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے جن تنقیدی تصورات کا پرچار کیا ان کی روشنی میں اپنے شاعرانہ مقاصد میں بھی تبدیلی پیدا کی۔ اگرچہ انھیں ہر دم اس کا احساس رہا کہ "ہیں گا بک اکثر بے خبر" لیکن اس کے باوجود وہ قومی امنگوں پر مبنی اپنے تصورِ شعر کو نثر اور شعر دونوں کی صورت میں پیش کرتے رہے۔ ملاحظہ ہو وہ مسلسل غزل جس کا مطلع یہ ہے :

اے شعر دلفریب نہ ہو تُو تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دلگداز تو

دیوانِ حالی میں قدیم اور جدید رنگ کی غزلوں کا تقابلی مطالعہ واضح کر دیتا ہے کہ وہ اچھی خاصی عشقیہ غزل کہہ سکتے تھے، ایسی غزل جس میں شیفتہ کی سلاست کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں مومنؔ کی شوخی بھی جھلکتی نظر آتی ہے۔ لیکن ہوا یہ کہ قوم کی اصلاح کی خاطر حالی نے شعوری طور پر عشقیہ مضامین سے ہاتھ دھو لیا، یہ کہہ کر :

تجربہ چوں پیر شود پیشہ کند دلالی

حالی کو شدت سے یہ احساس ہو چکا تھا کہ جہاں تک عشق و عاشقی کی محدود فضا میں مضامینِ نو کا تعلق ہے تو غزل اپنے تخلیقی امکانات ختم کر چکی ہے۔ اس لیے اگر ایک طرف انھوں نے یہ کہا :

سخن میں پیروی گر کی سلف کی
انھی باتوں کو دہرانا پڑے گا

تو دوسری طرف مغرب کے تصورِ ادب سے استفادہ کی تلقین کر کے اپنے معاصرین کو ایک نیا تصورِ شعر دینے کی بھی کوشش کی۔

ظاہر ہے کہ معاصرین نے ان خیالات کو تو کیا قبول کرنا تھا، اُلٹا ان کی مخالفت شروع ہو گئی[1]

---

[1] اس مخالفت کی شدت کا اندازہ "اودھ پنچ" کے اس شعر سے لگایا جا سکتا ہے جس کے تحت ہر پرچہ میں حالی کو پامال کیا جاتا تھا : ابتر ہمارے حملوں سے حالی کا حال ہے میدان پانی پت کی طرح پامال ہے

مگر حالی بھی اپنی دھن کے پکے تھے ۔ چنانچہ :

کرنی ہے فتح گرنئی دنیا تو رے نکل

بیڑوں کا ساتھ چھوڑ کے اپنا جہاز تو

کے مصداق انھوں نے اپنی شاعری کے جہاز کا منزل نو کی طرف رُخ موڑ دیا ۔ غزل گو اپنے اپنے بیڑوں بلکہ بیڑیوں میں رہے جبکہ حالی نئی دنیا کی تیز کو چل دیے ۔ یہ نئی دنیا ۔ یہ امریکہ ۔ یہ قوم تھی مگر اس قوم کے بارے میں حالی کا رویہ ماتمی تھا ۔ ویسے ایک بات ہے کہ حالی کے لیے ماتمی موضوعات کی کمی بھی نہ تھی ۔ اور پھر سب سے بڑا موضوع تو خود دہلی کی تباہی ، مسلمانوں کی شکست اور ذلت ، تہذیب و تمدن کی علامات اور مسلمات پر سے اعتماد کا اُٹھ جانا ، قد آور ادبی شخصیات کا اُٹھ جانا ، شریفوں اور نجیبوں کی زبوں حالی اور بحیثیت مجموعی تحقیقی سوتوں کا خشک نظر آنا ۔ الغرض منفی معاملات کی کمی نہ تھی اور اس کی مرثیہ خوانی حالی کا مقدر قرار پائی ۔

حالی سے پہلے ، انیس اور دبیر تک ، مرثیہ اور نوحہ صرف حضرت امام حسینؑ کی شہادت کے لیے وقف نظر آتا ہے ———— مگر حالی نے پہلی مرتبہ قوم کی صورت میں ایک ایسا ماتمی موضوع تلاش کر لیا جو ۱۹۴۷ء تک سدا بہار رہا ۔ سو بقول حالی :

"جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹخارے سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ خوان جہاں منہ کو لگا ، پھر ذرا مشکل سے چھٹتا ہے ۔ مگر زمانے کی ضرورتوں نے سبق پڑھایا کہ دلفریب نکمی باتوں پر آفرین سُننے سے غیر دلکش مگر کام کی باتوں پہ نفرین سننی بہتر ہے اور حاکم وقت نے یہ حکم دیا کہ پروانہ و بلبل کی قسمت کو تو بہت رو چکے کبھی اپنے حالات پہ دو آنسو بہانے ضرور ہیں ۔"

جس کے نتیجے میں حالی کا یہ عالم ہو گیا :

سینہ کوبی میں رہے جب تک کہ دم میں دم رہا

ہم رہے اور قوم کے اقبال کا ماتم رہا

حالیؔ نے جب قوم کے ماتم کو نظم کیا تو مدّوجزرِ اسلام" تخلیق کی۔ مگر اس عظیم نظم سے پہلے بھی وہ مختصر نظموں کی صورت میں قوم کے موضوع پر طبع آزمائی کرتے رہے اہر چند کہ حال بقول حالیؔ یہ تھا :

> کچھ نظمیں قوم کی حالت پر لکھی گئیں۔ بعضوں نے پسند کیں اور بعض نے ناپسند۔ مگر تیر، سب کے دل پر لگی، کہانی بے مزہ تھی۔ آپ بیتی اور باتیں اوپری تھیں، مگر سچے کی "

ادھر قوم کا موضوع جب غزل میں شامل کیا تو اس کے عوام پسند نہ ہونے نے حالی کے لیے اچھی خاصی نفسیاتی اُلجھن کی صورت اختیار کرلی، جس کا اندازہ اس نوع کے معذرتی اشعار سے ہوتا ہے :

غزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالیؔ
الاپیں نہ بس آپ دھرپت زیادہ

جہاں تک حالی کی قومی شاعری کا تعلق ہے تو بلاشبہ اس میں وحدہ اور ماتم کی لے بہت تیز نظر آتی ہے کہ حالی کی نگاہوں کے سامنے ہندوستان میں مغل سلطنت کا خاتمہ ہُوا تھا اور سقوطِ دہلی محض ایک شہر کا اُجڑنا نہ تھا بلکہ ہند میں مسلم تہذیب و تمدن کی آخری علامت کے دائمی غروب ہونے کے مترادف تھا اس لیے جب وہ یہ کہتے ہیں :

تذکرہ دہلیؔ مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز

تو حالی اور ان کے ساتھ ساتھ سب مسلمانوں کے درد کی شدّت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن حالی کے تصوّرِ قوم (کم از کم اس نے جس انداز سے ان کی شاعری میں اظہار پایا) کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ حالی کو قوم کی تباہی اور بربادی کا تو احساس ہے، اپنے [illegible]ستان کی قدیم اقدار کے انحطاط کا بھی ادراک ہے اور تہذیبی اداروں ادبی معاشرہ اور لسانی

سانچوں میں انتشار کا شعور بھی۔ لیکن ان سب کے باوجود وہ سطح تک ہی محدود نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ان کا انداز واضح امور کو مزید واضح کرنے اور نظر آنے والی چیزوں کو مزید دکھانے کا ہے۔ اسی لیے تو دہلی مرحوم کا مرثیہ شخصیات کے مرثیے میں تبدیل ہو کر رہ گیا۔ حالانکہ قوم کی تباہی میں اوّلین اہمیت اسے تباہ کرنے والے محرکات کی ہوتی ہے اور حالی بلکہ سرسیّد کی پوری تحریک یہ حقیقت تسلیم کرنے کو تیار نہ تھی کہ یہ سب کچھ انگریزوں کا کیا دھرا تھا۔ سرسیّد اور حالی نے قومی اصلاح کے ضمن میں جو منصوبہ بندی کی اس کی اساس مفاہمت پر استوار تھی چنانچہ بقولِ حالی:

چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی

یوں قوم کو ایک فعّال وحدت میں تبدیل کرنے کے برعکس اسے محض "مرغ بادنما" میں تبدیل کر دیا گیا۔ کیا واقعی حالی (اور سرسیّد) اپنے اس طرزِ عمل کے تناقض کو محسوس نہ کر سکتے تھے؟ یا انھیں اپنے تصورِ قوم کے داخلی تضادات کا احساس تو تھا مگر برنائے مصلحت —— چشم پوشی کر رہے تھے کہ ان حالات میں قوم کی بقا مقاومت کے بجائے مفاہمت میں مضمر تھی۔

اب اس سوال کا جواب محض اکیڈیمک نوعیت رکھتا ہے کیوں کہ جہاں تک حالی کی قومی شاعری کا تعلق ہے تو اس میں حالی نے واضح اور دو ٹوک الفاظ میں انگریزوں اور عہدِ غلامی کے بارے میں اپنی رائے دینے سے احتراز کیا ہے۔ ویسے اس عہد میں ایسی جرأتِ رندانہ کرنے والے ہی کتنے تھے۔ بہرحال وجہ جو کچھ بھی ہو اتنا تو ہے کہ ان سب کی عدم موجودگی کی بنا پر حالی کی قومی شاعری ماتم اور مرثیے سے آگے نہ بڑھ سکی۔ انھوں نے قوم کو گزشتہ عظمت یاد دلائی، درسِ اتفاق دیا، اعلیٰ اخلاقی اقدار اپنانے کی تلقین کی اور اسی نوع کی مزید بے ضرر باتیں کیں۔ اسی لیے تو وہ قوم کے آئس برگ کے صرف اسی حصے سے متعلق رہے جو سطح تک پر نظر آتا ہے۔ لیکن زیرِ آب کیا ہے؟ اور تہ میں کیا ہے؟

اس گہرائی تک اُترنے کی ان میں سکت نہ تھی ۔ اس کی ایک وجہ سیاسی حالات تھے اور دُوسری یہ کہ خود ان کے تصورِ قوم کی اساس علامہ اقبال کی طرح کسی مخصوص قومی فلسفے پر استوار نہ تھی ۔ اسی لیے وہ قوم کو مستقبل کے لیے کوئی پیغام نہ دے سکے ۔ نہ ان کے پاس کوئی منصوبہ تھا ، اور نہ ہی لائحہ عمل ـــ ان تمام امور کے ضمن میں وہ سرسید کی وژن پر انحصار کرتے تھے ۔ لیکن اتنا ہُوا کہ ان حضرات کی تعلیمی پالیسی کے نتیجہ میں مسلمانوں کی جو نئی نسل تربیت پاکر زندگی کے میدان میں اُتری اس نے اعلیٰ عہدے پر فائز ہونے والے "حکام" کی صورت میں اگر ایک طرف SNOB اور انگریز نواز طبقہ کو جنم دیا تو دوسری طرف تحریکِ آزادی کے مجاہدین اور راہنما بھی فراہم کیے ۔

یوں اپنی فکر کے داخلی تضادات کی بنا پر حالی (اور سرسید) نے قوم کو جس مقام پر چھوڑا ، آنے والوں نے وہیں سے اپنا کام شروع کیا اور پھر قیامِ پاکستان کی صورت میں اسے منطقی انتہا تک پہنچا دیا ۔ حسرت موہانی سے لے کر علامہ اقبال تک ان کی مثالیں ملتی ہیں ۔ جہاں تک حالی کی قومی شاعری کا تعلق ہے تو آج اس کی اہمیت اس امر میں مضمر ہے کہ حالی نے غزل میں قومی مضامین داخل کر کے علامہ اقبال کی غزل کے لیے زمین ہموار کی ۔ یہی نہیں بلکہ "مدوجزرِ اسلام" کی صورت میں حالی نے قومی تعمیر کے جس کام کو نامکمل چھوڑ دیا تھا ، علامہ اقبال نے مسجدِ قرطبہ ، شکوہ ، جوابِ شکوہ ، طلوعِ اسلام اور خضرِ راہ جیسی نظموں کی صورت میں اس کی تکمیل کر دی ۔

## ۲

اگرچہ ادب میں اگر مگر والا معاملہ نہیں چلتا لیکن یہ ایک دِل چسپ ادبی ظن ہوگا کہ اگر حالی مقدمۂ شعر و شاعری نہ لکھتے تو آج جدید تنقید کا انداز کیا ہوتا ۔ تنقید تو وہ پھر بھی رہتی بلکہ تذکرے کی صورت میں تو کسی نہ کسی طرح کی بُری بھلی تنقید موجود بھی تھی ۔ سوال

یہ ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ادبی نظم کے مقابلے میں یہ سوال زیادہ اہم اور بنیادی ہے کہ اگر مقدمۂ شعر و شاعری نہ لکھا ہوتا تو آج خود حالیؔ کی ادبی اہمیت کیا ہوتی ؟

حالی شاعر تھے ۔ یہ سب جانتے ہیں اور اپنے وقت کے مقبول شاعر تھے۔ یہ سب مانتے ہیں۔ ———— انھوں نے جدید نظم کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ اس سے کوئی انکار نہ کرے گا۔ لیکن کیا رنگِ قدیم و جدید کی غزلیات اور مسدسِ حالی ان کے دائمی ادبی مستقبل کی ضامن بن سکتی تھی ؟ ہر چند کہ مسدس حالی اپنے وقت کی مقبول ترین قومی نظم رہی ہے ۔ رہی شاعری تو اپنی غزلوں میں دلی مرحوم کے مرثیوں کے ساتھ ساتھ حالی نے بعض اوقات عاشقانہ لہجے میں اچھے شعر بھی کہے ہیں ۔ اب فرض کیجیے، حالی صرف ایک شاعر ہوتے، انھوں نے نثر میں کچھ بھی نہ لکھا ہوتا تو ان کا کیا مقام ہوتا ؟ یہ ایک حقیقت ہے کہ زندگی میں حالی، داغؔ اور امیر مینائیؔ سے زیادہ مقبولِ عام کبھی نہیں تھے ۔ اپنی تمام قومی شاعری کے باوجود داغؔ کی محاورہ گوئی کے آگے ان کا چراغ کبھی بھی نہ جل سکا۔ وہ اپنی زندگی میں دوسرے درجے کے شعرا میں شمار ہوتے تھے ، اور مرنے کے بعد آج کا ادبی مورخ اُردو ادب کی تاریخ میں ان کے لیے ایک باب مخصوص نہ کر سکتا بلکہ صرف ایک پیراگراف میں ان کا ذکر کرتا۔

حالی کو حالیؔ بنایا تو ان کی نثر نگاری نے ۔ تنقید اور سوانح عمریوں نے ۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کا دور جدید اُردو نثر کے ظہور کا دور ہے ۔ چنانچہ اس عہد کے بیشتر قد آور اہلِ قلم نے نثر سے دائمی زندگی حاصل کی ہے ۔ یہ سرسید تحریک کا اثر تھا یا ایک حساس ادیب ہونے کے باعث جبلی طور پر ہی حالی نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ اب اُردو کو نثر کی ضرورت ہے ، شعر کی نہیں ۔ اس بارے میں تو اب وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے ۔ ان کی نثر نگاری کی وجہ خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو، یہ اب ایک حقیقت ہے کہ حالیؔ اور ان کے دیگر معاصرین نے اگر نثر کے لیے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو وقف کر کے اس بوٹے کو ایک شجرِ سایہ دار میں تبدیل کر دیا تو نثر نے بھی انھیں امر کر دیا۔

"مقدمۂ شعر و شاعری" اگرچہ اب ایک الگ کتاب کے طور پر ہے اور اسی حیثیت میں اس کا تذکرہ بھی ہوتا ہے۔ لیکن اپنی اصل صورت میں یہ ایک جداگانہ تصنیف نہ تھی بلکہ یہ ان کے دیوان کا مقدمہ تھا۔ چنانچہ ۱۸۹۳ء میں دیوان کے ساتھ اسی طور پر یہ مقدمہ طبع ہُوا تھا۔ لیکن مقدمے کی تحریر کسی فوری فیصلے کی بنا پر نہ تھی۔ مقدمہ کی اشاعت سے کوئی دس برس پہلے سے ہی ان کے ذہن میں اس کا خاکہ موجود تھا۔ چنانچہ ۹ جنوری ۱۸۸۲ء کو لکھے گئے مکتوب بنام حافظ سعد اکبر عثمانی (مکتوباتِ حالی جلد دوم) میں یہ سطریں بھی ملتی ہیں :

"میں ایک لمبا چوڑا مضمون مسلمانوں کی شاعری پر لکھنا چاہتا ہُوں جس میں زمانۂ جاہلیت سے لے کر آج تک ان کی شاعری کی حقیقت لکھی جائے گی، اور عربی، فارسی، اور اُردو تینوں زبانوں کی شاعری پر بحث کی جائے گی۔ مقصود اس سے یہ ہے کہ اُردو کی شاعری جو نہایت خراب اور مضر ہوگئی ہے، اس کی اصلاح کے طریقے بتائے جائیں اور یہ ظاہر کیا جائے کہ شاعری اگر عمدہ اصول پر مبنی ہو تو کس قدر قوم اور وطن کو فائدہ پہنچا سکتی ہے۔"

مقدمۂ شعر و شاعری کے تحریری محرک کو سمجھنے میں یہ خط خاصا اہم ثابت ہو سکتا ہے اور اس سے کئی امور روشن ہوتے ہیں۔ مثلاً سب سے نمایاں بات تو یہ ہے کہ الگ تصنیف ہونے کے باوجود حالی کے ذہن میں اصلاحِ معاشرہ کا جو منصوبہ تھا، یہ مقدمہ اس وسیع کل میں ایک جزو کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ امر قابلِ غور ہے کہ حالی نے مسدس میں جب مسلمانوں کے عروج و زوال کی داستان بیان کی تو اس کا آغاز بھی دورِ جاہلیت کے عرب ہی سے کیا اور سارے اہلِ ہند کی پستی پر لا کر ختم کیا۔ مقدمے کی تحریر میں بھی یہی اندازِ کار فرما ہے۔ مسدس حالی میں ایک شعر ہے سے

یہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر

بنظرِ غور دیکھا جائے تو مقدمے میں روا رکھا گیا طرزِ استدلال اس شعر کی ترجمانی

کرتا ہے اور یوں مقدمے کو اس شعر کی تفسیر بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ مقدمۂ شعر و شاعری کے حوالہ سے مولانا حالی کی تنقیدی وژن کا تعین کر کے بحیثیت نقاد ان کا مقام متعین کرنے کی کوشش کرنے پر عجب تضاد کا احساس ہوتا ہے۔ ایک طرف انھوں نے اُردو شاعری کے مطالعہ اور بالخصوص اس کی خامیاں اُجاگر کرنے میں اعلیٰ تجزیاتی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہی نہیں بلکہ انھوں نے مشرق کی شعری تنقید کے بعض مقبول نظریات، جیسے آمد کی اہمیت، اور اسے اچھے شعر کی ضمانت سمجھنے سے انکار کرتے ہوئے اسے مسترد کردیا اور لکھنوی شعرا کی لذیذ غزلوں کو مردود قرار دینے میں جرأت سے کام لیا۔ اس طرح جہاں انھوں نے شعر اور سوسائٹی کے باہمی تعلق پر بحث کرتے ہوئے ایک دوسرے پران کی اثراندازی کو اجاگر کیا، وہاں وہ اپنی اپروچ کے لحاظ سے عمرانی ناقدین کے قریب ہو جاتے ہیں۔ اور یہ بہت اہم ہے کہ جدید نظریات سے ناواقفیت کے باوجود اپنی تنقیدی بصیرت سے حالی نے بعض ایسے اہم نتائج اخذ کیے جن کی اہمیت سے آج انکار ممکن نہیں۔

حالی انگریزی سے نابلد تھے۔ انھوں نے بالواسطہ طور پر انگریزی ادبیات کے بارے میں کچھ معلومات حاصل کیں۔ یہ معلومات جزوی ہی نہیں بلکہ ناقص بھی تھیں اور کسی حد تک گمراہ کن بھی۔ اس کا ادراک خود حالی کو بھی نہ تھا۔ اس لیے اس کچے پکے مواد پر انھوں نے جو نظریہ مرتب کیا وہ آج مضحکہ خیز حد تک بچگانہ معلوم ہوتا ہے، اور حالی کے تمام احترام کے باوجود اور کچھ نہ کہنے پر بھی اسے اور کچھ نہیں تو کم از کم عجیب و غریب تو قرار دیا ہی جاسکتا ہے۔ حالی کے وقت تک انگریزی تنقید میں بہت کام ہو چکا تھا اور کولرج ایسا قدآور ناقد انگریزی تنقید میں فلسفہ اور نفسیات کی آمیزش سے ایک نئے انداز تنقید کی ترویج کر چکا تھا۔ لیکن حالی کے پاس کولرج یا دیگر اہم ناقدین کے خیالات تک رسائی کا کوئی ذریعہ نہ تھا۔ اگر حالی نے کولرج کو پڑھا ہوتا تو انھوں نے تخیل پر جو بحث کی اس کا انداز اتنا سطحی نہ ہوتا۔ خاص طور پر کولرج نے IMAGINATION اور FANCY میں جو امتیاز کیا اور شعر میں ہر دو کے کردار کو جس طرح سے واضح کیا، وہ آج بھی

کار آمد ہے۔ لیکن حالی یہ سب نہ جان سکتے تھے۔ ان کی پہنچ میکالے اور ملٹن تک ہے۔ ان میں سے میکالے کی تو خیر کوئی اہمیت ہی نہ تھی۔ رہا ملٹن تو اس کی جو تنقیدی تحریریں ملتی ہیں وہ ایسے کوئی بڑا نظریہ ساز ناقد ثابت نہیں کرتیں۔ جب کہ حالی کے نظریۂ شعر کی اساس اس کے اصولِ شعر یعنی سادگی، جوش اور اصلیت کے تصور پر استوار ہے۔ واضح رہے کہ جوش انھوں نے SENS UOUSNESS کا ترجمہ کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ یہ حقیقت بھی فراموش کر جاتے ہیں کہ اصلیت کے وسیع تصور میں سادگی بھی شامل ہو سکتی ہے۔ میرا مقصد مقدمے پر اعتراضات کرنا نہیں بلکہ یہ امر اجاگر کرنا ہے کہ مقدمۂ شعر و شاعری میں جو بعض اوقات ایسی بلندی ایسی پستی کا احساس ہوتا ہے تو اس کا بہت بڑا سبب حالی کا یہ کمپلیکس تھا کہ ہر بات میں انگریزی حوالوں سے سند مہیا کی جائے۔ اب انگریزی آتی نہ تھی اس لیے انھوں نے جہاں کہیں بھی ٹھوکر کھائی، انگریزی کی بدولت کھائی۔

۱۸۵۷ء کے بعد قوم کی قوم جس احساسِ شکست میں مبتلا تھی اس نے قومی سطح پر جس احساسِ کمتری کو جنم دیا، اس کے مشاہدہ کی کئی جہات ہیں۔ اس عہد کے دانشوروں کی تحریروں میں انگریزی الفاظ کا بے ضرورت استعمال بھی اس اجتماعی نفسیات کا حصہ ہے۔ سرسید نے اس بدعت کا آغاز کیا تھا۔ چنانچہ ان سے متاثر تمام اہلِ قلم نے جن میں حالی سرِ فہرست ہیں اس روش کو اپنا لیا۔ بلکہ حالی یا بعض اور بزرگوں کی تحریروں سے تو یوں معلوم ہوتا ہے گویا انھوں نے انگریزی الفاظ کی ایک فرہنگ مرتب کر رکھی تھی جس میں سے وہ بقدرِ ہمت اوست کے مصداق انگریزی الفاظ تحریر میں ٹھونستے جاتے ہیں۔ اس لیے حالی ایک ہی سانس میں سادہ اور سمپل یا اخلاقی اور مورل استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد ایک دُنیا مر رہی تھی اور دوسری جنم لے رہی تھی۔ چنانچہ حالی کا مقدمۂ شعر و شاعری ادب کے حوالے سے اس امر کو اجاگر کرتا ہے۔ حالی نے مشرقی تصورِ ادب پر بھی اعتراضات کیے اور اپنے قدیم شعری سرمائے کے عیوب بھی گنوائے۔ وہ غزل کے عاشق کا

مشعکہ بھی اڑاتے ہیں اور مثنوی کے نقائص بھی واضح کرتے ہیں۔ اور ان کے ساتھ ساتھ انگریزی تصورات کی امداد سے شعر اور شاعری کا نیا نظریۂ نقد پیش کرنے کے ساتھ ساتھ نیچرل شاعری کی صورت میں شاعری کا نیا منصوبہ بھی دیتے ہیں۔ یوں دیکھیں تو مقدمے میں شعر کی قدیم عمارت گرانے کے ساتھ ساتھ نئی عمارت کی بنیادیں بھی استوار کی جا رہی تھیں۔ یہی نہیں بلکہ حالی کی بصیرت نے حال کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ادب سے یہ مطالبہ بھی کیا کہ اس میں عصری شعور ہو اور اسے ملی تقاضوں کی ہم نوائی میں اپنا انداز بھی تبدیل کرنا ہوگا۔ یوں دیکھیں تو حالی کے مقدمے کی صورت میں تینوں زمانے نظر آتے ہیں: ماضی حال اور مستقبل۔ انھوں نے حال کے تناظر میں ماضی پر تنقید کی اور مستقبل کے لیے نئے تصورات بھی دیے۔ اور اسی لیے آج بھی حالی جدید نقاد ہیں اور رہیں گے:

حالی اب آؤ پیروئ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

حالی کا یہ شعر ادب و نقد کے بارے میں ان کے اپنے تصور کے لیے ایک طرح سے موٹو کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے چنانچہ پیروی مغربی نے اچھی خاصی اصطلاح ایسی حیثیت اختیار کر لی۔ یہی نہیں بلکہ بعد میں بعض ناقدین نے مقدمہ شعر و شاعری کا مطالعہ اسی پیروی مغربی کی روشنی میں کرتے ہوئے اسے سراہا یا برعکس رائے کا اظہار کیا۔

جہاں تک خود مقدمے کی اشاعت کا تعلق ہے تو ڈاکٹر عبدالقیوم کے بقول دیوان کے ساتھ "مقدمہ کے ذریعے شاعری کی ماہیت پر بحث کرنے کا . . . خیال مقدمہ کی اشاعت سے دس سال پیشتر ہی ان کے ذہن میں موجود تھا"[1] اسی طرح انگریزی علوم سے استفادہ کے بھی وہ بڑی دیر سے قائل چلے آرہے تھے۔ چنانچہ ڈاکٹر عبدالقیوم نے حالی کے بعض خطوط کی بنیاد پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "اپنے خطوط میں مولانا نے قدیم شاعری کے انداز کو ناپسند کیا ہے اور مغربی خیالات کی طرف توجہ دلائی ہے"[2]

---

[1] عبدالقیوم، ڈاکٹر: "حالی کی اُردو نثر نگاری" لاہور، مجلس ترقی ادب ۱۹۶۴ء ص ۳۰۱
[2] ایضاً ص: ۳۲۶

عام طور سے یہ باور کیا جاتا ہے کہ حالی نے لاہور کے چار سالہ دورانِ قیام پنجاب بُک ڈپو کی ملازمت میں انگریزی کتب کے اردو تراجم کے مسودات کی تصحیح کرتے کرتے انگریزی افکار و تصورات سے واقفیت حاصل کی تھی۔ لیکن ایسا کوئی ریکارڈ موجود نہیں جس سے انجمن کی کتب ترجمہ کی کتابیات مرتب ہو سکے۔ اس لیے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ حالی نے صرف وہیں سے انگریزی خیالات اخذ کیے۔ ویسے بھی ان دنوں ادب و نقد کے برعکس علمی، سائنسی اور فنی مضامین یا پھر قصّے کہانیوں کے تراجم ہو رہے تھے۔ چنانچہ ڈاکٹر عبدالقیوم کے الفاظ میں :

" ... یہ بات زیادہ صاف ہو جاتی ہے کہ حالی کی ذہنی تربیت میں ان تراجم کا کوئی نمایاں ہاتھ نہیں ہے بلکہ مختلف اثرات کے ذریعے یہ تبدیلی رونما ہوئی ہے"[۱] ویسے بھی بقول حالی حال یہ ہے کہ "جدت پسند طبیعتوں پر جس قدر مغربی انشا پردازی کی لے اب تک کھلی تھی وہی انہیں لے اُڑی ہے"[۲] اور ان اُڑنے والوں میں حالی غالباً سب سے زیادہ اہم اور ممتاز ہیں کہ مقدمہ شعر و شاعری کی صورت میں جدید تنقید کا سنگِ بنیاد رکھا۔ گو کلیم الدین احمد جیسے ناقدین نے حالی پر سخت اعتراضات کیے ہیں لیکن مقدمے کی اہمیت کبھی ختم نہیں ہو سکتی۔ ویسے مقدمہ شعر و شاعری کا تجزیاتی مطالعہ یا اس کی تحسین کی رعایت سے اس امر کے تعین کی بھی کوشش ہونی چاہیے کہ آخر حالی نے انگریزی اثرات کو کس طرح سے مقدمے میں سمیٹا۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی اپنے مرتبہ مقدمہ شعر و شاعری میں یہ بحث چھیڑی ہے۔ چنانچہ وہ بھی یہ سوال کرتے ہیں: "لیکن آخر وہ مغربی اثرات کیا تھے جن کے زیرِ اثر حالی نے نظامِ تنقید میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش کی؟ یہ تو طے شدہ ہے کہ حالی نے مغربی رنگ کو اپنانے کی کچھ زیادہ کوشش نہیں کی۔ مغربی اثرات اخذ نہ کرسکنے اور اخذ کیے ہوئے خیالات کو ان کے اصل پس منظر میں نہ دیکھ سکنے کی بڑی وجہ حالی کی انگریزی سے ناواقفیت تھی۔ شاید اسی وجہ سے وہ نذیر احمد کی طرح اپنی تحریروں میں انگریزی الفاظ کی

[۱] عبدالقیوم، ڈاکٹر: "حالی کی اُردو نثر نگاری" لاہور، مجلس ترقی ادب ۱۹۶۴ء ص: ۳۴۱

[۲] مجموعہ نظم حالی (دیباچہ : ص: ۷)

بھرمار سے پڑھنے والے کو مرعوب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔"[1]

اس مرعوب کرنے کی کوشش میں بعض اوقات حالی اپنی اچھی بھلی نثر کو بھونڈی بنا دیتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے ایک موقع پر لکھا ہے:

"(اگرچہ ایسا کلام جو دونوں کی سمجھ میں آسکے) اس بات کا زیادہ مستحق ہے کہ اس کو سادہ اور سمپل کہا جائے (شیکسپیئر کے ورکس پر شرحیں)۔"[2]

کیا اس عبارت میں لفظ سمپل کی ضرورت ہے؟

ڈاکٹر وحید قریشی نے حالی کے انگریزی خیالات سے استفادے کے ضمن میں ان امور کی طرف توجہ دلائی ہے: "وہ خود انگریزی نہ جانتے تھے اور مختلف لوگوں سے وقتاً فوقتاً ترجمہ کرا کر اور مفہوم سن کر اسے اپنے تنقیدی نظام میں فٹ کرتے رہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے جن اقتباسات کو لیا ان کے سیاق و سباق سے الگ کر کے لیا۔ بلکہ بعض جگہ انگریز مصنف نے کچھ اور کہا تھا، انھوں نے کچھ اور سمجھ لیا... انگریزی کی اعلیٰ درجے کی کتابوں کے ساتھ ساتھ گھٹیا درجے کی کتابوں سے مواد حاصل کر کے حالی نے نہ صرف انگریزی تنقید کو اس کے صحیح تناظر میں نہیں دیکھا بلکہ اپنے تنقیدی نظام میں بھی انھوں نے بعض جگہ بے ڈھنگا پن پیدا کر لیا ہے، جس کا اظہار مقدمے کے پہلے ثلث میں بہت زیادہ ہے"[3] رہا یہ سوال کہ حالی نے کن انگریز ناقدین سے بطورِ خاص استفادہ کیا، تو ڈاکٹر وحید قریشی کے بموجب: "مقدمہ شعر و شاعری میں میکالے اور ملٹن کا انھوں نے خود نام لیا ہے، لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یا تو ملٹن کے فقرے کو انھوں نے دوسرے مصنفین کے یہاں دیکھا ہے یا پھر انھوں نے TRACTATE OF EDUCATION کو ایسے لوگوں سے پڑھوایا ہے جو اس کے مفہوم کی تہ تک نہیں پہنچ سکے... البتہ میکالے کو انھوں نے

---

[1] وحید قریشی، ڈاکٹر (مرتب) "مقدمہ شعر و شاعری" لاہور مکتبۂ اردو ۱۹۵۳ء ص ۶۷-۶۸

[2] ایضاً ص: ۶۱

[3] ایضاً ص: ۶۹-۷۰

خاصا دیکھا ہے۔ اس کا اظہار تو ان کی دوسری تصانیف سے بھی ہوتا ہے لیکن یہ مطالعہ بھی اس کے دو مضامین MILTON اور MOOR'S LIFE OF LORD BYRON ہی سے ماخوذ ہے۔ اس کے علاوہ جانسن کی LIVES OF THE POETS کا پرتو بھی بہت جگہ پڑا ہے۔ لیکن جتنا اثر میکالے کے نظریات کا ہے اتنا گہرا اثر جانسن کا نہیں[1] اس طرح معاصرین میں سے حالی کارلائل، بینتھم، برک، گولڈسمتھ، مل، کولرج، ورڈزورتھ اور میتھیو آرنلڈ وغیرہ کی تحریروں سے بھی ناواقف تھے[2] ڈاکٹر عبادت بریلوی کے حوالے سے ان ناموں میں مزید اضافہ کیا جاسکتا ہے: "جرمنی میں ہوڈر اور لیسنگ ... فرانس میں مادام ڈی سٹیل، سینٹ بیو اور ٹمین وغیرہ"[3]

ان امور کی طرف توجہ دلانے کا یہ مقصد نہیں کہ کلیم الدین احمد کے الفاظ میں حالی کے بارے میں یہ رائے مرتب کی جاسکے:

"خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، ادنیٰ دماغ و شخصیت اوسط ـ یہ تھی حالی کی کائنات"[4]

بلکہ ان ذہنی مشکلات کا احساس کرانا ہے جن کی بنا پر اس عہد کے عظیم دانشور انگریزی اثرات اور مغربی افکار و تصورات کو اپنے خلوص یا نئے پن کے جوش میں ادھ کچے ادھ پکے طور پر تسلیم کررہے تھے۔ حالی نے غلط حوالے بھی دیے اور مغربی خیالات سے براہِ راست واقفیت نہ ہونے کی بنا پر بعض اوقات ان کی تنقید مضحکہ خیز بھی بن جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کی اہمیت کم نہیں

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) ص: ۶۹ــ۷۰

[2] ایضاً ص: ۶۹ــ۷۰

[3] "مقدمہ شعر و شاعری" (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) ص: ۶۹-۷۰

[4] "اردو تنقید کا ارتقا" ص: ۱۶۸-۱۶۹

[5] "اردو تنقید پر ایک نظر" ص: ۱۰۹

ہوتی۔ حالی اُردو کے پہلے ناقد ہیں جنھوں نے انگریزی خیالات (غلط ہی سہی) پر اُردو میں تنقید کی اصولی بحثوں کا آغاز ہی نہیں کیا بلکہ ان کی روشنی میں اُردو شاعری پر عملی تنقید بھی کی۔ حالی کی صورت میں اُردو تنقید کو ایک بنیاد مل گئی اور یوں اُردو تنقید تذکروں کی دھندلی فضا سے باہر نکل کر ٹھوس زمین پر قدم جمانے کے قابل ہوگئی۔ یہی نہیں بلکہ اسے مباحث طے کرنے کے لیے چند اصول (ناکافی و ناقص ہی سہی) اور ادبیات کی پرکھ کے لیے چند معیار (ناقص ہی سہی) بھی مل گئے۔ بلکہ ڈاکٹر سید محمود الحسن رضوی کے بموجب تو "حالی شعر و ادب کے لیے کسی جگہ بھی نفسیاتی کیفیات کے بغیر آگے بڑھنا مناسب نہیں سمجھتے"[1] چنانچہ جملہ اغلاط کے باوجود بھی مقدمہ شعر و شاعری اس بنا پر اہم ہے کہ اس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بیٹھے کر دیا کہ اُردو ناقدین کے لیے مغربی افکار و تصورات سے استفادہ ناگزیر ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ آنے والے ناقدین نے حالی کی پیروی میں پیرویٔ مغربی کو شعار بنایا اور اُردو تنقید میں نفسیاتی، مارکسی، جمالیاتی، رومانی اور تاثراتی تنقید ایسے تجربات کیے گئے۔

## (۳)

عظیم اور نظریہ ساز شخصیات کے مطالعے کا ایک طریقہ تو یہ ہے، اور یہ خاصا بے ضرر طریقہ ہے، کہ ان کے افکار و نظریات پر توضیحی قسم کے مقالات قلم بند کر دیے جائیں۔ اگر وہ شاعر ہو تو اس کے معروف اشعار کی تشریح سے اس نوع کے مطالعہ میں مزید سہولت پیدا کی جا سکتی ہے۔ لیکن مطالعے کا یہ عمل اور اس سے اخذ کردہ نتائج بالعموم یک طرفہ ثابت ہوتے ہیں کہ ان کا ہم عصر زندگی، اس کے مسائل اور باہم متصادم اقدار سے جنم لینے والے تضادات سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اگر ایسا نہیں تو پھر مطالعہ لاحاصل ہے۔

آج اگر اقبال، حالی، سرسید، غالب اور اس سے پیچھے جا کر میر کا مطالعہ کیا جاتا ہے

---

[1] "اُردو تنقید میں نفسیاتی عناصر"۔ ص: ۲۲۷

تو یہ محض شاعری میں ان کے "بڑے پن" کی بنا پر نہیں بلکہ اس لیے کہ ان کی تخلیقات اور ان سے بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کے بارے میں جو شعور اور آگہی حاصل ہوتی ہے وہ آج بھی کسی نہ کسی لحاظ سے کارآمد ہے کہ یہ کبھی کرن، کبھی روشنی کی لکیر تو کبھی روشنی ثابت ہوتی ہے۔ مثلاً میر جس پر "آہ" کے لیبل نے اس کی شاعری کے مطالعے کا درست تناظر مہیا نہ ہونے دیا، جس کے نتیجے میں اس کی شاعری کی کئی جہات ہنوز EXPLORATION کی منتظر ہیں۔ وہ جذباتی سطح پر جس انداز سے اپنے قارئین سے مخاطب ہوتا ہے وہ آج بھی براہِ راست اثر اندازی کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہی حال دیگر اہم اور رجحان ساز شعرا کا ہے۔ ایک صدی کے بعد بھی غالب کیوں ہم عصر شاعر محسوس ہوتا ہے؟ اس لیے کہ عصر و زیست کے بارے میں اس کی وژن میں لامحدود امکانات مضمر ہیں، جس کے نتیجے میں بجائے اس کے کہ جدید ترین علوم (جیسے نفسیات) اسے متروک قرار دیتے، اس کی عظمت ثابت کرنے کے لیے مزید نکات فراہم کر رہے ہیں۔

اس لحاظ سے جب سرسید کی تحریک اور ان کے رفقائے کار اور ان کی علمی کاوشوں کے نتیجے میں برپا ہونے والے نزاعات کے طوفانوں کو مدِنظر رکھیں تو ہمیں اس عہد کے مخصوص حالات کے مطابق "عمل" اور "ردِعمل" کی دو انتہائیں نظر آتی ہیں۔ ایک کنارے پر سرسید کا کیمپ ہے تو دوسرے پر اکبر الہ آبادی اور اودھ پنچ کا توپ خانہ، اور درمیان میں عصری شعور کی ندی۔ یہی نہیں بلکہ سرسید کیمپ میں خود بھی دو انتہائیں ملتی ہیں۔ یہ ہیں حالی اور شبلی۔ حالی اور شبلی کو جو دو انتہائیں قرار دیا جاتا ہے تو یہ نظریاتی بُعد کی بنا پر نہیں بلکہ اختلافِ طبع کے باعث ہے۔ یہ وہ اہم نفسیاتی نکتہ ہے جس سے بالعموم صرفِ نظر کیا جاتا رہا ہے۔ شبلی بعد میں سرسید کے کیمپ سے نکلے اور خود اپنا ایک کیمپ قائم کر کے ایک لحاظ سے خود بھی سرسید بننا چاہا تو اس کی اصل وجہ ان کی جذباتی فطرت اور بے پناہ "انا" میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ اس جذباتی فطرت نے بذاتِ خود شبلی میں متناقض کیفیات اور باہم دست و گریبان ایموشنل مسائل پیدا کیے جن کا مظہر عطیہ بیگم کی ذات سے حد سے زیادہ بڑھی ہوئی دلچسپی اور مولویوں سے سمجھوتے کی صورت میں

ہوتا ہے۔ حالی سرد عقلیت کا پیکر تھے اور مکمل طور پر "اپنے ہیرو" کے رنگ میں رنگے ہوئے۔ وہ زیادہ بہتر تجزیاتی ذہن کے حامل تھے جبکہ شبلی خاصے ایموشنل تھے۔ حالی کے تجزیاتی ذہن نے مقدمۂ شعر و شاعری پیش کی تو شبلی نے عطیہ بیگم سے متاثر ہو کر گرم ترین فارسی غزلیں لکھیں۔

میرا مقصد موازنۂ حالی و شبلی قسم کی تحریر قلم بند کرنا نہیں بلکہ اس امر کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے کہ سرسید کی عظیم اور اصلاحی تحریک کے سمندر میں زیریں سطح پر عقلیت اور جذباتیت کی دو لہریں بھی موجود تھیں، ایسی لہریں جنھوں نے اس تحریک میں مخصوص انداز سے رنگ آمیزی کرتے ہوئے اس میں بعض مخصوص نوعیت کے رجحانات کو تقویت دی۔ چنانچہ علی گڑھ سے وابستہ ناقدین اور دانشوروں کی فکر پر سرسید کی عقلیت اور حالی کی میانہ روی کی چھاپ دیکھی جا سکتی ہے جبکہ شبلی کی گرم مزاجی نے ان پُر جوش نوجوان طلبا کو پیدا کیا جن سے علامہ اقبال نے بطور خاص خطاب کیا اور جو تحریکِ پاکستان کے لشکر میں ہراول دستے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

سرسید کے حواریوں میں سے حالی کئی امور کی بنا پر ممتاز ہو جاتے ہیں۔ ایک تو اس لیے کہ وہ سرسید کے رنگ میں سب سے زیادہ رنگے ہوئے تھے، اور اس لیے بھی کہ ذاتی طور پر انھیں سرسید سے بے پناہ عقیدت بھی تھی۔ اس حد تک کہ "حیاتِ جاوید" میں وہ سرسید کو "ہمارا ہیرو" کہتے ہوئے یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اس ملک میں صدیوں تک ہمارے ہیرو کا گیت گایا جائے گا۔ مفاہمت حالی کی ایک اور اہم خصوصیت ہے۔ اس رویّے نے کیونکہ مصلحت کوشی سے جنم نہ لیا تھا اس لیے اسے میلانِ طبع قرار دے کر اس کی اساس ان کی اعتدال پسند طبیعت اور میانہ روی میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ جب انھوں نے دیوان کا سرنامہ یہ مصرع بنایا :

چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی

تو یہ محض انگریزوں کو خوش کرنے کے لیے نہ تھا بلکہ سرسید کی ہمنوائی میں ایمانداری سے وہ واقعی یہی کچھ محسوس کرتے تھے۔ ان سب پر مستزاد حالی میں وفاداری بشرطِ استواری کی منویافتہ صلاحیت

تھی جس کے زیرِ اثر عمر بھر وہ اپنے ہیرو اور اس کے تصورات کے وفادار رہے۔ شبلی اس کے برعکس NON-CONFORMIST تھے چنانچہ مذہبی اختلافات کی بنا پر سرسید سے الگ ہوئے تو مولویوں سے ناتا جوڑا۔ مگر شبلی ان کے مقابلے میں کہیں زیادہ پڑھے لکھے، روشن خیال اور خواب دیکھنے والے تھے۔ لہٰذا قدیم وجدید کا ملاپ MARRIAGE OF CONVENIANCE ثابت ہوا، جس کا نتیجہ قبل از وقت طلاق کی صورت میں رونما ہوا۔ چنانچہ شبلی نے آخری عمر پریشانیوں اور الجھنوں میں بسر کی۔

حالی اور شبلی دو الگ الگ اور اپنے اپنے مقام پر نہایت اہم اور رجحان ساز شخصیات ہیں۔ ان دونوں کی اساسی صفات ملحوظ رکھنے پر جو جامع اور مکمل تصویر ترتیب پاتی ہے وہ قومی زندگی کے لیے ایک بلیغ استعارہ کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر کسی قومی راہنما کو حالی کی سلامت روی، تجزیاتی ذہن اور تصورِ حیات سے گہری وابستگی، شبلی کا گرم خون، خواب دیکھنے کی صلاحیت اور بغاوت کرنے کی صلاحیت مل جائے تو سبحان اللہ! کیا اس سے بہتر رختِ سفر میر کارواں کو مل سکتا ہے؟ ان خصوصیات سے جنم لینے والے فرد کی جو بھی شبیہ بنے گی وہ سرسید سے بے حد مشابہ ہوگی۔ شاید اسی لیے حالی اور شبلی عمر بھر سرسید کی شخصیت کے سحر سے آزاد نہ ہو سکے کہ ہر دو کو کسی نہ کسی لحاظ سے سرسید میں اپنی اپنی شخصیت کے بعض اساسی میلانات کی PROJECTION نظر آتی تھی۔ اور یہی وہ مثلث ہے جو کسی نہ کسی طور پر ہماری فکری اور تخلیقی زندگی پر اثر انداز ہوتی نظر آتی ہے۔ یوں دیکھیں تو اس مثلث کے تینوں زاویے کئی امور میں واضح اصولوں کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ بالخصوص مسلّمات سے انحراف اور آئین نو سے نہ ڈرنا۔ یہ وہ ایسے بنیادی اصول ہیں جو ہر عہد میں کسی نہ کسی طرح سے ہماری سیاسی، سماجی اور تخلیقی زندگی پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔

اس تناظر میں حالی کی شاعری ان کی اپنی تخلیقی شخصیت کے بعض اہم رجحانات کی توسیع قرار دی جا سکتی ہے۔ حالی نے بھی اپنے معاصرین کی مانند عصری شعری مذاق کی پیروی میں

گل و بلبل کی روایتی غزل کہی۔ لیکن جلد ہی یہ احساس ہو گیا کہ بدلتے سیاسی حالات کی پیدا کردہ وہشت اور وحشت کی ترجمانی کا حق فارمولا غزل اور کلیشے کی شاعری سے ادا ہونا ممکن نہیں۔ انھوں نے مقدمۂ شعر و شاعری میں جب شعر اور سوسائٹی کے باہمی تعلق پر بحث کی تو اس نکتے پر زیادہ زور دیا کہ شاعر بگڑ کر معاشرے کو بگاڑتا ہے۔ لہٰذا اپنے ساختہ معیار کے مطابق وہ خود بگڑا شاعر بننا کیسے گوارا کر سکتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے ماضی کی شاعری کے خاصے حصے کو "یہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر" کہ کر مسترد کر دیا تھا۔

حالی نے اپنے تخلص کی مناسبت سے ماضی کو محض مسترد کرنے اور اس کی مذمت کرنے پر اکتفا نہ کرتے ہوئے اپنی شاعری کی صورت میں پہلی مرتبہ اُردو غزل کو بے معنی اور نامردانہ عشق کی جذباتی بھول بھلیّوں سے نکال کر اسے قومی شعور اور ملّی مقاصد سے ہم آہنگ کر دیا۔ انھوں نے دہلی مرحوم کا ماتم بھی کیا اور سیاسی اور سماجی بحران کے نتیجے میں جنم لینے والے عیوب کی نشان دہی بھی کی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ترقی پسندوں سے پون صدی قبل ادب اور زندگی کے باہمی تعلق کو سمجھتے ہوئے اپنے شعری وژن میں اسے ایک اہم زاویۂ نگاہ قرار دیا۔

حالی نے جب مروّج غزل کے فارمولے اور اس سے جنم لینے والے تکرار و توارد پر مبنی اسلوب سے اظہارِ بے زاری کیا تو اس کے ادبی یا تنقیدی مقاصد نہ تھے بلکہ وہ تہذیبی اور تمدّنی نتائج تھے جن کے حصول کے لیے اُردو شعر و ادب کی تاریخ میں وہ پہلی مرتبہ شعوری طور پر ادب برائے مقصد کی بات کر رہے تھے۔ جب وہ "مشاعرہ کی طرح پر نہ لکھنے کا عذر" پیش کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں:

پر یہ ڈر ہے کہیں اپنی بھی وہی ہو نہ مثال
قحبہ چوں پیر شود پیشہ کند دلّالی

تو یہ محض لکھنوی غزل کی "چوماچاٹی" کی مذمت ہی نہ تھی بلکہ غزل کے حوالے سے وہ مروّج تمدن کے ان عناصر سے بھی اظہارِ بے زاری کر رہے تھے جنھوں نے بتوں کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔

حالی کے پیش نگاہ وسیع قومی مقاصد تھے ۔ مگران کے حصول کے لیے اتنی وسیع سوچ نہ تھی ۔ ہر چند کہ وہ اپنے عصر کے بہت بڑے باغی تھے لیکن بغاوت کے بعد کیا کرنا ہے ؟ قوم کو کدھرے جانا ہے ؟ اس کے بارے میں ان کی اپنی سوچ واضح نہ تھی ۔ اس لیے وہ تمام عمر ہر معاملے میں سرسید سے متفق رہے ۔ انھوں نے "چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی" کے مطابق کشتیِ فکر کے بادبانوں کا رُخ موڑے رکھا اور ماضی کے تمام معائیر مسترد کرنے کے بعد نئے معیار کی تشکیل میں "پیرویٔ مغربی" سے زیادہ دُور تک نہ سوچ سکے ۔

شاید اس زمانے کے مخصوص سیاسی حالات میں واقعی یہ معیار بہت بلند اور بہت درست محسوس ہوتا ہو ۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ حالی مستقبل میں اتنی دُور کی سوچنے میں ناکام رہے کہ تاریخ کے جس پہیئے کی گردش نے انگریزوں کو ہندوستان کا مالک بنا دیا ہے ، کل کو اس پہیئے نے نیچے بھی آنا ہے ۔ حالی پُرانے بتوں کو توڑ رہے تھے مگر پیرویٔ مغرب کی صورت میں نئے صنم کدے کی بنیادیں بھی استوار کر رہے تھے ۔ یہ وہی صنم کدہ ہے بعد میں جس کی بنیادوں میں علامہ اقبال نے زلزلہ برپا کر دینا تھا ۔ لیکن اس بات کا کریڈٹ بھی حالی کو جاتا ہے کہ انھوں نے غزل کے مسلّمات سے بغاوت و انحراف کی جو طرح ڈالی ، خود علامہ اقبال نے بھی اس کو اپنایا ۔ علامہ اقبال حالی کو احترام کی کس نگاہ سے دیکھتے تھے ، اس کا اندازہ اس رباعی سے لگایا جا سکتا ہے جو انھوں نے حالی کی زیرِ صدارت ایک جلسے میں کلامِ حالی سنانے سے پیشتر فی البدیہہ پڑھی تھی :

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی
معمورِ مئے حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہُوں گویا
جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی

حالی نے ایک شعر میں یہ شکایت کی تھی :

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر     شہر میں حالی نے کھولی ہے دکان سب سے الگ

علامہ اقبال کی اس رباعی سے حالی کی دکان پر ایک بہت اہم گاہک کی موجودگی کی خبر ملتی ہے یہی نہیں بلکہ وقت نے اس دکان کے نایاب مال کے بے شمار گاہک بھی پیدا کیے، جبکہ مسدسِ حالی کی غیر مشروط[1] مداحی سے خود حالی کے اپنے ہیرو یعنی سرسید اس دکان کے پہلے گاہک قرار پاتے ہیں۔ لیکن آخری نہیں۔ چنانچہ گزشتہ پون صدی سے تو اس دکان پر ہمیشہ گاہکوں کا ہجوم ہی دیکھا گیا۔ یہ دکان آج بھی اپنے نایاب مال سمیت کھلی ہے، اور چند جدید ترین امپورٹڈ ڈیکوریشن پیس کے سوا ہمیں اب بھی یہاں سے بہت کچھ مل سکتا ہے۔ دکان دار حالی نے یہاں ایسا مال رکھا ہے جو ہر مزاج کے گاہک کی تشفی کر سکتا ہے، لہٰذا ہمیں بھی اس دکان سے رجوع کرنا چاہیے۔ یہ درست ہے کہ یہاں سے نثری نظم نہ ملے گی، لیکن اس کی تخلیق کا محرک جذبۂ بغاوت اور مسلمات سے انحراف حالی ہی کی دکان سے ملیں گے۔

---

[1] مسدسِ حالی کے مطالعے کے بعد سرسید احمد خاں نے یہ کہا تھا:
"اگر مرنے کے بعد خدا نے مجھ سے یہ پوچھا کہ تم نے دنیا میں کیا کچھ کیا تو میں جواب دوں گا کہ میں نے حالی سے مسدس لکھوائی ہے۔"

# پاکستانی ادیب کی ذمّے داری

جہاں تک قومی تشخص و ملّی بہبود اور وطن سے محبّت کا تعلق ہے تو اگرچہ بحیثیّت مجموعی معاشرہ ادیبوں کو پُراسرار اور مشکوک سمجھتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر دور کے اہلِ قلم وطن کی محبت میں معاشرے کے دیگر طبقوں سے کسی لحاظ سے بھی کم نہیں رہے ہیں۔ یہ آج کی بات نہیں بلکہ تاریخ گواہ ہے کہ ہر دور میں ادیبوں نے قلم سے وطن کا قرض چکانے کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش ہمیشہ خلوص اور نیک نیتی پر مبنی رہی ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ اُن کا لکھا بعض اوقات مجموعی سوچ سے مطابقت نہیں رکھتا اور معاشرے کے مختلف طبقے بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ معاشرے کے PRESSURE GROUPS اُسے اپنے مخصوص مفادات کے تابع نہیں پاتے اور اسی سے سارا جھگڑا شروع ہوتا ہے۔ ادیب یہ سوچ کر لکھتا ہے کہ اگر میں اپنی سوچ اور اس کے ابلاغ میں آزاد ہوں تو پھر میں جس طرح چاہوں حقائق و واقعات اور نظریات کو پیش کروں جبکہ اس ضمن میں بیشتر لوگوں کا طرزِ عمل اس سخت ماسٹر جیسا ہوتا ہے جو طالب علم کو بینچ پر کھڑا کر دیتا ہے کہ پہاڑے یوں یاد کرو۔

تخلیق اور تخلیقی عمل پہاڑے یاد کرنا نہیں۔ یہ تو اپنی رُوح کا عطر کشید کرنے کا عمل ہے۔ اس عمل کے دوران ذات جو ہفت خواں طے کرتی ہے، اس کا اندازہ وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو تخلیقی عمل سے لذّت آشنا ہیں۔ اسی لیے معاشرہ تخلیق کار کے تخلیقی کرب کا اندازہ نہیں کر پاتا۔ اسے تو تخلیق کا پھول کِھلا کِھلایا ملتا ہے۔ مالی نے اُس کی سُرخی میں خونِ جگر کی آمیزش کیسے کی؟ اسے اس سے کوئی دلچسپی نہیں۔ تخلیق میں خوشبو ادیب کے خلوص سے پیدا ہوتی ہے، اور اسی خلوص کی بنیاد پر ادیب معاشرے سے یہ حق مانگتا ہے کہ وہ گلشنِ ادب میں جس رنگ کے بھی چاہے پُھول کھلائے۔

وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ میری تخلیق کو پڑھنے اور سمجھنے سے پہلے ہی اس پر لیبل نہ لگایا جائے۔ لیبل لگانا درجہ بندی کی ایک صورت ہے۔ یہ سائنسی طریقہ کار ہے۔ لیکن تخلیق کار اس نوع کی عمومی درجہ بندیوں کو پسند نہیں کرتے۔ تنقیدی سطح پر صرف ایک طرح کی درجہ بندی جائز ہے اور وہ ہے کسی تحریک، نظریے یا رجحان سے وابستگی۔ اور یہ وابستگی ہی اسی لیے ہوتی ہے کہ پیوستہ رہ شجر سے اُمیدِ بہار رکھ"۔

اس تناظر میں جب ہم پاکستانی ادب اور اس کی تخلیقات سے روا رکھے گئے عمومی سلوک پر گفتگو کریں تو ایک سطح پر تو ایسا ادب نظر آتا ہے جو ریڈیو اور ٹی وی کے قومی پروگراموں میں گایا جاتا ہے، اور ایسے ڈرامے نظر آتے ہیں جو مخصوص حالات اور مخصوص مقاصد کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اخباروں کے خاص ایڈیشنوں کی مناسبت سے منظومات لکھی جاتی ہیں۔ دوسری انتہا پر ایسے لکھنے والے ملیں گے جو ابلاغ کے قائل نہیں۔ جن کے لیے ادب نہ تو اجتماعی تعاملوں کا ترجمان ہے اور نہ ہی اس کا گرد و پیش سے کوئی تعلق ہے۔ ان لوگوں کا ادب ایک طرح کی خود کلامی بن جاتا ہے۔ حالانکہ ادب خود کلامی نہیں بلکہ مکالمہ ہے۔ ایسا مکالمہ جس میں ایک فریق ادیب ہے تو دوسرا معاشرہ اور عصر بنتا ہے۔ اس لیے ایسا ادب وقتی ضروریات سے بلند ہو جاتا ہے اور اس میں ایسی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں کہ وہ مستقبل کے قارئین سے بھی خطاب کر سکتا ہے۔ میر، غالب اور اقبال اپنی اپنی وضع کے منفرد شاعر ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ ہم سے ہم کلام نظر آتے ہیں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنے زمانے سے بلکہ اپنے آپ سے بھی ماورا ہو کر شاعری کی۔

قومی نقطۂ نظر سے جب ادب کے کردار اور ادیب کے فرائض کا مطالعہ کریں تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ۱۸۵۷ء سے لے کر آج تک ادیب کبھی بھی اپنے فرائض سے غافل نہیں رہا۔ اب یہ الگ بات ہے کہ بعض اوقات کوتاہ فہمی کی بنا پر درست باتوں کو بھی غلط سمجھا جاتا ہے معاشرہ اپنے تعصبات کے بھنور میں گھرا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ آسانی سے تازہ افکار قبول نہیں کرتا کہ وہ حسب منشا نہیں ہوتے۔ آج ہم سرسید احمد خان اور مولانا الطاف حسین حالی کو عظیم قومی راہنما

تسلیم کرتے ہیں۔ بلکہ اب تو سرسید کی ایک تقریر میں تصورِ پاکستان کا اوّلین سراغ بھی تلاش کر لیا گیا ہے۔ لیکن اپنے زمانے میں اُن کی اس قدر مخالفت کی گئی کہ انھیں کافر تک کہہ دیا گیا۔ حالی نے پہلی مرتبہ غزل میں قومی درد سمویا۔ مگر "اودھ پنچ" نے اُن کے خلاف جس دشنام طرازانہ مہم کا آغاز کیا تھا، اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اودھ پنچ ہی اُن کے لیے ایک کالم تھا جس کا سرنامہ یہ شعر تھا:

ابتر ہمارے حملوں سے حالی کا حال ہے

میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے

اگرچہ اکبرالہٰ آبادی ایک زیرک فنکار تھے اور قوم کے ہمدرد بھی لیکن مدتوں تک وہ بھی سرسید کی مخالفت میں پُرجوش رہے۔ تاہم بعد میں انھیں بھی یہ احساس ہوگیا:

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا ہے

نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ہر معاشرے کے اپنے داخلی تضادات ہوتے ہیں جو صرف اسی سے مخصوص ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہر دور کے اپنے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تقاضے ہوتے ہیں۔ یہ سب "اضافی" ہوتے ہیں۔ لیکن انھیں "مطلق" سمجھ لیا جاتا ہے۔ اس طرزِ عمل کے نتیجے میں کچھ ادارے، شخصیات، روایتے اور تصورات محترم قرار پاتے ہیں اور اُن پر حرفِ زنی گوارہ نہیں ہوتی۔ چنانچہ ادیب سے بھی اس کی توقع رکھی جاتی ہے۔ لیکن ادیب بالخصوص اگر وہ کھرا ادیب ہو، معاشرے کے داخلی تضادات کی نشاندہی کی کوشش کرتا ہے۔

اسی طرح وہ ہر دور کے لات و منات کو سجدہ کرنا بھی ضروری نہیں سمجھتا۔ اسے یوں سمجھیے کہ اگر سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد نے بھی اپنے دور کی ہم نوائی کی ہوتی تو آج وہ کہاں ہوتے اور خود ہم کہاں ہوتے؟

حسرت موہانی کی صورت میں ہمیں ایک ایسا NON CONFORMIST تخلیق کار

ملتاہے جو شاعری میں اگر کومل جذبات اور نرم احساسات کی ترجمانی کرتاہے تو عملی سیاست میں بے لچک رویّے کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ علامہ اقبال نے جو یہ کہا تھا :

آئینِ جوان مرداں، حق گوئی و بے باکی

تو حسرت موہانی اس معیار کے لحاظ سے اُردو ادب کے سب سے زیادہ "جواں" مرد نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اسی حق گوئی کی خاطر قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں اور تمام عمر دنیاوی نعمتوں سے محرومی میں بسر کردی۔ مادّی آسائشوں کے لیے دولت کی ضرورت ہوتی ہے، اور حصولِ دولت اور مادی تحفّظات کی خاطر بعض اوقات جس نوع کی سمجھوتا بازی کی ضرورت ہوتی ہے، وہ انھیں گوارہ نہ تھی۔ اسی لیے عمر بھر حق کو شعار بنائے رکھا اور اس کی بھاری قیمت ادا کرتے رہے۔ اسی لیے قومی سیاست میں ان کا بڑا مقام تھا اور مخالفین بھی اُن کی حق گوئی اور بے باکی کا اعتراف کرتے تھے۔ حسرت موہانی کی شاعری اور عمل سے یہ سبق ملتا ہے کہ ادیب اگر کلیتاً سچ بولے تو اُسے اس کی کتنی بھاری قیمت ادا کرنی پڑتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کم ہمّت ادیب سچ تو اپنی شاعری میں بولتاہے مگر اپنے عمل کو اُس سے ہم آہنگ کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ بقول میر تقی میر :

انھیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں
نہ بھائی، ہماری تو ہمّت نہیں

اگرچہ تحریکِ پاکستان کا باقاعدہ سیاسی آغاز ۱۹۴۰ء سے ہوتا ہے، لیکن ۱۹۳۰ء میں تصوّر کی حیثیت سے اور اس سے بھی بہت پہلے عومی سیاسی بیداری کی صورت میں یہ جدّوجہد طویل عرصے پر محیط نظر آتی ہے۔ اسی جدوجہد کے حوالے سے ہمیں دو امور واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ایک تو جدوجہد کا عمومی مزاج تھا۔ یعنی انگریز دشمنی اور غیر ملکی سامراج سے آزادی کی تمنّا۔ اس میں کانگرس کے ساتھ ساتھ ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ مصنّفین بھی شامل تھے۔ آزادی کی ان تحریکوں کے پہلو بہ پہلو مسلم قومیّت کی بھی تحریک تھی جو پہلے تحریکِ خلافت اور پھر تحریکِ پاکستان کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی۔ ہمارے کئی بڑے شاعر کسی نہ کسی حد تک

اسی سیاسی جدّوجہد سے وابستہ نظر آتے ہیں۔ مثلاً اگر ایک سطح پر جوش ملیح آبادی ہیں تو دوسری سطح پر مولانا ظفر علی خان بھی ہیں۔

اس نوع کی سیاسی شاعری شاید ادب کا کوئی بہت اعلیٰ معیار نہ پیش کرتی ہو، لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کیونکہ وہ مخصوص حالات کی پیدا کردہ تھی۔ جب گھر کو آگ لگتی ہے اور انسان مدد کے لیے چلّاتا ہے تو اس وقت وہ یہ نہیں دیکھتا کہ میں کس اسلوب میں چلّا رہا ہوں بعض اوقات چلّانا بذاتِ خود ایک اسلوب ثابت ہوتا ہے۔ اسی لیے اگر اُن شعرا کی نظموں میں استعارہ نعرے میں تبدیل ہو گیا یا تصوّر نے کلیشے کی صورت اختیار کر لی تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کیونکہ مقصد حسنِ ادا کے برعکس ولولہ اور جوش پیدا کرنا ہے۔ آج یہ مقصدِ ادب شاید محدود اور کسی حد تک غیر طبعی محسوس ہو سکتا ہے لیکن اس ضمن میں سیاسی جدّوجہد اور اس سے جنم لینے والی سیاسی فضا کو فراموش نہیں کرنا چاہیے۔ ہمیں دو جنگوں کا تجربہ ہے۔ اس لیے اس نوع کی نظموں کی محدود افادیت سے انکار ممکن نہیں۔

آج ہمیں کوئی جنگ تو درپیش نہیں، لیکن معاشرے کے تضادات پہلے سے زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہمارے ہاں قول اور فعل کا بُعد اتنا بڑھ چکا ہے اور اس سے جنم لینے والے منافقانہ رویّے اتنے واضح ہیں کہ انھیں بطورِ خاص اُجاگر کرنے کی ضرورت نہیں ہونی چاہیے۔ اس لیے آج اگر ادیب کے فرائض کی بات ہو تو یہ سوال بے محل نہ ہوگا کہ کیا وہ قومی ترانے لکھ کر اپنے قومی فرائض سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے یا اُسے اس کے علاوہ "کچھ اور بھی" کرنا ہے؟

ان دنوں جس مسئلے کے بارے میں بہت کچھ کہا، لکھا اور سوچا جا رہا ہے وہ ہے قومی یکجہتی اس کی تشکیل اور اس کے فروغ میں ادب کا کردار اور ادیب کی ذمے داریاں۔

اس طرح کے مباحث کا اور کوئی فائدہ ہو یا نہ ہو کم از کم اتنا تو ضرور ہوتا ہے کہ چند لمحوں کے لیے ہمیں ادب اور ادیب کی اہمیت کا احساس ضرور ہو جاتا ہے کہ اس بے چارے کو بھی قومی اہمیت کے کسی کام کا اہل سمجھا جا رہا ہے، ورنہ ہمارے ملک میں تو ادب غریب کی جورو بن کر رہ گیا ہے۔ اس لیے

تو جو بھی اٹھتا ہے وہ ادب کے منصب کی بات کرتے ہوئے ادیب کے لیے اوامر و نواہی کی ایک لمبی چوڑی فہرست مرتب کر دیتا ہے۔ اور بیشتر صورتوں میں یہ فہرست مرتب کرنے والے لوگ وہ ہوتے ہیں جنھیں نہ تو تخلیق ادب کا تجربہ ہوتا ہے، نہ وہ تخلیق اور اس سے وابستہ اظہار کے اسالیب کے فنی رموز سے واقف ہوتے ہیں اور نہ ہی انھیں لفظ سے وابستہ جمالیاتی تلازموں کا شعور ہوتا ہے۔

اس مسئلے کے بارے میں اظہارِ خیال سے بیشتر بنیادی اہمیت کے اس سوال کا جواب تلاش کرنا ضروری ہے کہ ہم قومی یک جہتی سے کیا مراد لیتے ہیں۔ جب تک قومی یک جہتی کی تعریف اور حدود کا تعین نہیں کر لیا جاتا اس وقت تک اس کے حصول کے لیے ادب کی اہمیت اور ادیب کے کردار کی وضاحت کرنا مشکل ہے۔ کیونکہ مسئلہ اپنی قوم کا ہے اس لیے میں اس ضمن میں مغربی کتب سے حوالوں کی تلاش کے برعکس اپنے شعور اور اپنی نگاہ پر بھروسا کرنے کی کوشش کروں گا۔ سیدھے سادے الفاظ میں قومی یک جہتی سے مراد یہ ہے کہ افراد کی تمام فکری، تخلیقی اور جذباتی صلاحیتوں کا صرف اور صرف ایک ہی مقصد اور محور ہونا چاہیے اور وہ ہو قوم کی تعمیر۔ جس طرح بڑے سے بڑا دریا اور چھوٹے سے چھوٹا نالا طویل مسافت کے بعد بالآخر سمندر میں جا کر شامل ہو جاتا ہے اور پھر نہ دریا دریا رہتا ہے اور نہ نالا نالا، وہ سب مل کر ایک نیا نام، نیا وجود اور نیا تشخص پاتے ہیں یہی نہیں بلکہ یہ نیا نام اور نیا تشخص پہلے کے مقابلے میں زیادہ بہتر بھی ہوتا ہے اس لیے ان کی اپنی انفرادیت معدوم ہونے کے برعکس ایک نئے پیکر میں ڈھل جاتی ہے۔

کچھ یہی مثال قوم، اس کے مشترک مقاصد اور اجتماعی خوابوں کی ہوتی ہے کہ مختلف راستوں پر گامزن ہونے کے باوجود سب کی منزل ایک ہی ہوتی ہے۔ مگر یہ تو ایک آئیڈیل صورتِ حال ہے اور ظاہر ہے کہ افراد ندی نالوں کی مانند خاموشی سے نشیب میں نہیں اترتے جاتے بلکہ ان کی اپنی پسند ناپسند ہوتی ہے۔ ان کی اپنی سوچ اور فکر ہوتی ہے، ان کے پالتو تعصبات ہوتے ہیں اور ان کی من بھاتی لغزشیں ہوتی ہیں۔ پھر ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیاں ہوتی ہیں جن کے حصول کے لیے وہ دوسروں کا بڑے سے بڑا نقصان کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔

پاکستان کو دیکھیں تو اگرچہ ہم صرف چار صوبوں میں منقسم ہیں لیکن عالم یہ ہے کہ یہ ایک دُوسرے کو

شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ جب ہم گروہی سیاست اور قبائلی ذہنیت کے نتیجے میں کنویں کے مینڈک جیسی محدود نظر اور اس سے جنم لینے والی تنگ دلی کو بھی ملحوظ رکھیں تو پھر یک جہتی کے حسین خواب کی زندہ اور پائندہ تعبیر کے حصول میں دشواریوں کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا۔

ہمارے ملک میں ہمیشہ سے ہی روایتی طور پر حاکم اور محکوم کے درمیان ایک خاص نوع کی خلیج حائل رہی ہے۔ ایک عام انسان کی جب اٹھارہویں یا انیسویں گریڈ کے افسر تک رسائی مشکل ہوتی ہے تو اصل صاحبِ اختیار اصحاب تو اس کے لیے کسی اور ہی سیارے کی مخلوق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس خلیج پر دو طرح سے پل تعمیر کیے جا سکتے ہیں: ایک صحافت کے ذریعے سے دوسرا ادب کی امداد سے۔ جہاں تک صحافت اور صحافی کے کردار کا تعلق ہے تو وہ میری اس بحث سے خارج ہے۔ لیکن جہاں تک ادب کی اہمیت اور ادیب کے کردار کا تعلق ہے تو کچھ ایسا منظر نظر آتا ہے:

جاتے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

ہر ایک یہی کہتا ملتا ہے کہ ادیب معاشرے کا ذہین ترین فرد ہے۔ وہ معاشرے کا حساس ترین طبقہ ہے۔ وہ قوم کی امنگوں کا ترجمان ہوتا ہے اور وہ عوامی جذبات اور احساسات کو موثر آواز دیتا ہے۔ اگر واقعی یہ سب صحیح ہے تو پھر ادیب کو معاشرے میں اس کا فعال کردار ادا کرنے کی اجازت کیوں نہیں ملتی؟ آخر لوگ ایک خوبصورت شعر اور لفظ کے جمال سے کیوں خوف زدہ نظر آتے ہیں کیا اس لیے کہ وہ سوچ کے خوف کو دوسروں میں بھی منتقل کرنا چاہتے ہیں۔ ادب اگر یہ تاثر رکھتا ہے تو پھر اس سے خود کو محروم کیوں کیا جائے؟

دراصل بات یہ ہے کہ ذاتی انا کی تسکین کے لیے تعریف کی ضرورت محسوس ہوتی ہے تو ادیب کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ جب قومی ابتلا کا وقت آتا ہے تو ادب کو بطور ہتھیار استعمال کیا جاتا ہے۔ جب قوم جشن مسرت منائے تو اشعار کے ہار گلے میں ڈالے جاتے ہیں لیکن جب یہی شاعر، یہی ادیب اور یہی اہل قلم زندگی سے جہالت کے خاتمے کی بات کرتے ہوئے روشنی

لے کے آئے تو لوگ اس کے پیچھے پڑ جاتے ہیں۔ اگر معاشرہ کی بدصورتی اجاگر کرتے ہوئے حسن کے خواب دیکھے تو لوگ اسے معاف نہیں کرتے۔ اس دوعملی کی بنا پر معاشرہ اور قلم ایک دوسرے کے ساتھ رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ بلکہ بعض حلقوں میں تو اسے مشکوک سمجھتے ہیں۔ حقیقت کو اجاگر کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک خوبیاں بیان کرنا اور دوسرے خامیوں کی نشان دہی۔ ہمارے ہاں جتنا زور اوّل الذکر پر دیا جاتا ہے وہ سب پر عیاں ہے لیکن جب تنقید کا وقت آتا ہے تو گردنیں ریت میں دبالی جاتی ہیں۔ ادیب اسی لیے بُرا لگتا ہے کہ وہ ریت میں دبی گردنوں کو باہر نکال کر کانوں سے چپنسی ریت نکالتا اور آنکھ کو ریت کے ذرات سے صاف کرتا ہے تاکہ لوگ اپنے اردگرد پھیلے مناظر کو ان کے صحیح تناظر میں دیکھ سکیں۔ بس یہی اس کا گناہ ثابت ہوتا ہے۔ شاید اسے ریت میں دبی گردنوں کو اور زیادہ نیچے دبا کر اوپر منوں ریت کے ٹیلے بنا دینے چاہئیں تاکہ کہیں سے روشنی کی کوئی کرن نیچے تک پہنچنے نہ پائے۔

مہذب معاشرے ہمیشہ اپنے ادیبوں کا احترام کرتے اور انھیں ان کا جائز مقام دیتے ہیں جس کے معاوضے میں ادیب ان کے لیے قطب نما کا کام کرتا ہے، بادبان بنتا ہے اور تاریکی میں ستارہ بن کر دمکتا ہے۔

اور اب ہم آتے ہیں قومی یک جہتی کی طرف۔ جہاں تک پاکستان کی عزت اور عظمت کا تعلق ہے تو کوئی بھی ذی شعور اس کی اہمیت اور ضرورت سے انکار نہیں کر سکتا۔ لیکن جہاں تک اس منزل کے حصول کا تعلق ہے تو محض ٹی وی یا ریڈیو سے گیت گوا کر یا غیر ادبی ڈراموں میں لمبی لمبی تقریریں ڈال کر ایسے عظیم مقاصد حاصل نہیں کیے جا سکتے۔

میری ناقص رائے میں اس کے لیے مجموعی سچ کے فروغ کے لیے ایسی کھلی فضا کی ضرورت ہے کہ جھوٹ اس میں خود بخود کانٹے کی طرح آنکھوں کو چبھتا دکھائی دے اور کھرے اور کھوٹے کی بھی پہچان ہو گی اور اس سے گلاب تخلیق ہو سکے گا۔ یوں جو فضائے تخلیق جنم لے گی وہ شکوک و شبہات سے پاک ہو گی۔ اس صورت میں ادیب کا قلم شکوک و شبہات اور نفرت و محبت سے پاک فضا کو مزید پاک

اور رسالت بنا سکے گا۔ وہ روشنی میں اپنی تخلیقات کی جانفزا مہک والے پھول کھلا سکے گا۔ لیکن اس کے لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ سب سے پہلے تو ایک دوسرے پر اعتماد کیا جائے اور پھر ادیب کی نیک نیتی پر بھروسہ کیا جائے۔ اگر ایسا نہیں اور آپ نے ادیب کے ہاتھ میں اُلٹا قلم تھما رکھا ہے تو ادیب سے درست تحریر کی توقع کس بنا پر؟

اس ضمن میں منّو بھائی کا ایک کالم:

"خرطوم کی" فوری انصاف کی عدالت" نے سوڈان کے مشہور شاعر عبداللہ الکاظم کو ایک سال قید سخت، چالیس کوڑوں اور تیس ہزار روپے جرمانے کی سزا دے کر فوری انصاف کے تقاضے پورے کر دیے۔ عبداللہ الکاظم پر الزام ہے کہ انھوں نے ایک دکان کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے صدر جعفر نمیری اور ان کے نائب جنرل عمر محمد طیب کو بُرا بھلا کہا اور ان کے خلاف نعرے لگائے۔

اس کیس کی تفصیلات تو ہمارے سامنے نہیں مگر یہ تصور کرنا بھی مشکل ہو رہا ہے کہ عبداللہ الکاظم جیسا خوبصورت شاعر کسی دکان کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے رہنماؤں کو بُرا کیسے کہہ سکتا ہے اور ان کے خلاف نعرے کیسے لگا سکتا ہے؛ لیکن خرطوم کی فوری انصاف کی عدالت نے اگر فوری انصاف کے تقاضے پورے کیے ہیں تو پھر سوڈانی پولیس یا فوج کی اطلاع درست ہی ہوگی۔

سزا کی نوعیت اور شدت بتاتی ہے کہ سوڈانی شاعر نے اپنے لیڈروں کو بُرا ہی بُرا کہا ہوگا۔ بھلا نہیں کہا ہوگا۔ "بُرا بھلا کہنا" ایک اُردو محاورہ ہے اور معلوم نہیں کہ اس محاورے میں "بُرے" کے ساتھ "بھلے" کا اضافہ کس نے کر دیا تھا جبکہ اس کا مطلب بُرا ہی بُرا کہنا ہوتا ہے۔

سوڈان کے تھوڑے بہت حالات و واقعات اخبارات کے ذریعے ہم تک پہنچتے رہتے ہیں مگر ان حالات و واقعات کی تفصیل ہمارے پاس نہیں ہے چنانچہ نہیں کہا جا سکتا کہ عبداللہ الکاظم کو کیا تکلیف پہنچی تھی کہ وہ دکان کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے لیڈروں کو بُرا بھلا کہنے لگے اور نعرے لگانے پر مجبور ہوئے۔ لیکن اتنی بات ضرور سمجھ میں آتی ہے کہ فوری انصاف کی عدالت نے اپنے ایک مشہور شاعر کو اس نوعیت کی سزا دے کر دُنیا بھر کے شاعروں اور ادیبوں کے دلوں میں عبداللہ کاظم کے لیے

ہمدردی کے جذبات پیدا کر دیے ہیں اور انھیں احتجاج پر مجبور کر دیا ہے۔

میرے خیال میں، اگر عبداللہ الکاظم سے واقعی کوئی ایسا جرم سرزد ہو گیا تھا تو قیدِ کوڑوں اور جرمانے کی سزا دینے کی بجائے انھیں ایسی سزا دی جا سکتی تھی جو اس سزا سے بھی زیادہ سخت ہوتی مگر کسی کو کانوں کان بھی اس کی خبر نہ ہوتی۔

مثال کے طور پر انھیں سرکاری ملازمت دی جا سکتی تھی۔ انھیں سرکاری طور پر ادب دشعر کے محاسبے پر مامور کیا جا سکتا تھا۔ انھیں کوئی سرکاری پلاٹ دے کر مکان کی تعمیر کے لیے ہاؤس بلڈنگ فنانس کارپوریشن کا قرضہ دلوایا جا سکتا تھا اور یوں وہ اپنے فرائض کی ہتھکڑیوں، ذمہ داریوں کی بیڑیوں اور اپنے گھر کی چار دیواری میں قید ہو سکتا تھا۔ سانپ بھی مر سکتا تھا اور لاٹھی بھی ٹوٹنے سے بچ سکتی تھی۔ یہاں یہ بتا نا ضروری نہیں کہ کسی بھی انتظامیہ کے لیے لاٹھی کا ٹوٹنے سے بچ جانا سانپ کے مرنے سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس لاٹھی کے ذِمّے اور بھی بہت سے سانپ ہوتے ہیں۔

اگر عبداللہ الکاظم سرکاری ملازمت اور تعمیرِ مکان کے لیے قرضہ لینے سے انکار کر دیتے تو پھر اور بھی بہت سے طریقے تھے۔ سب سے پہلے تو انھیں بطور شاعر کے ختم کیا جاتا۔ سرکاری ذرائع ابلاغ، ریڈیو، ٹیلے وژن اور اخبارات میں ان کی شاعری اور ان کے نام کی اشاعت پر پابندی لگائی جاتی۔ اگر وہ بطور شاعر کوئی روزگار کرتے ہیں تو اس روزگار کو ختم کیا جاتا اور اگر ان کی شاعری نصابی کتابوں میں موجود ہے تو اسے خارج از نصاب کر دیا جاتا۔ وہ قیدِ کوڑے اور جرمانہ تو برداشت کر سکتے ہیں مگر یہ دوسری سزا وہ کبھی برداشت نہ کر سکتے اور اس شدید سزا کے باوجود انتظامیہ کی عالمی ادبی برادری میں بدنامی نہ ہوتی۔"

جس طرح ہر فرد کی ایک خاص سائیکی ہوتی ہے، اسی طرح ہر قوم کی بھی مخصوص سائیکی ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اپنی سائیکی کے لحاظ سے ہر فرد اپنی ذات میں ایک انجمن ہوتا ہے جبکہ قوم کی سائیکی کو "موزیک" سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے جو مختلف رنگوں کے امتزاج سے مکمل ہوتا ہے۔ اس مثال کو منطقی انتہا تک لے جائیں تو جس طرح زندگی کے بعض حوادث فرد کو شناخت کے بحران

(IDENTITY CRISIS) سے دوچار کر دیتے ہیں ، اسی طرح قوم کی زندگی میں بعض اوقات ایسی ایسی کٹھن منزلیں آتی ہیں کہ وہ بھی کسی فرد ہی کی مانند شناخت کے بحران سے دوچار ہو جاتی ہے۔ آپ فرد کو تو نفسی معالج کے پاس لے جا کر اس کی چھان پھٹک کر سکتے ہیں ، لیکن قوموں کے نفسیاتی امراض کا علاج یوں نہیں ہوتا۔ ان کا علاج تو تاریخ کے ہاتھ میں ہوتا ہے جس کی دوائیں تلخ تو طریقۂ علاج تلخ تر۔

آج کے تناظر میں اگر ہم ٹھنڈے دل سے جائزہ لیں تو پاکستانی قوم جس نفسیاتی مرض میں مبتلا ہے ، ماس ہسٹریا اس کی متعدد علامات میں سے صرف ایک ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص نوع کی مریضانہ نرگسیت بھی ملتی ہے جس کی بنا پر ہم اگر ایک طرف خود کو عظیم تر سمجھتے ہیں تو دوسری طرف پدرم سلطان بود کے رویے پر مبنی ماضی پرستی سے نفسی تسکین حاصل کرتے ہیں۔ اور پھر ان سب پر مستزاد PERSECUTION MANIA جس کے باعث ہمیں تمام دنیا اپنے خلاف نظر آتی ہے۔ چنانچہ ہم ملک ملا یں یا ہاکی کا میچ ، ان کا باعث ہمیشہ کوئی نہ کوئی بین الاقوامی سازش ہوتی ہے۔

ایسی قوم کے ادیب بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر اس ماس ہسٹریا میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ایسے ادیبوں کی بھی کمی نہیں جو اپنی تحریروں سے اس ماس ہسٹریا میں اضافے کا موجب بنتے ہیں جو قوم کے نرگسی رجحانات کے لیے آئینہ بنے رہتے ہیں اور جو خوف کی دائمی فضا کی تشکیل سے قوم کے ضلحائی عقوبت کے لیے ایندھن فراہم کرتے رہتے ہیں۔ ان حالات میں پاکستانی ادب کی شناخت کے مسئلہ اور اس سے وابستہ متنوع سوالات پر غور ہونے کے ساتھ ساتھ بے حد خطرناک بھی ثابت ہو سکتے ہیں۔ بر محل اس لیے کہ یہی تقاضائے عصر ہے اور خطرناک اس لیے کہ :

ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے

اس ضمن میں ایک گزارش یہ بھی کرتا چلوں کہ پاکستانی ادب کی شناخت کے ساتھ ساتھ اگر ہم پاکستانی ادیب کی شناخت کے مسئلے کی طرف بھی توجہ دے لیں تو کوئی ہرج نہ ہوگا۔ واضح رہے کہ "وفاداریوں" کے لیے شناخت ایک مہذب لفظ ہے۔ ادب ادیب سے اور ادیب ادب سے الگ

نہیں ہیں۔ یوں دیکھیں تو بات دُور تک جا پہنچتی ہے۔ اس ضمن میں اساسی نقطہ یہ ہے کہ ادب اگر رُوحِ عصر سے رنگِ حیات اخذ کرتا ہے تو پھر ادب اور قوم میں کسی طرح کی دوئی نہیں ہونی چاہیے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے۔ بالخصوص اگر قوم کے نمائندہ وزیروں، حکام اور اعلیٰ افسروں کی ادب اور ادیبوں کے بارے میں صدارتی تقریریں سُنیں تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا کسی سکول ماسٹر نے شریر بچے کو بنچ پر کھڑا کر رکھا ہو اور اسے ڈانٹ رہا ہو کہ، ہیں! یوں لکھتے ہیں دیوانِ غالب؟ یہ کوئی طریقہ نہیں دیوانِ غالب لکھنے کا۔ خبردار! اگر آئندہ اس طرح سے دیوانِ غالب لکھا۔ لیکن ادیب قوم کا وہ بگڑا بچہ ہے کہ بار بار بنچ پر کھڑا کیا جاتا ہے اور ہر مرتبہ دیوانِ غالب غلط طریقے پر لکھنے کی وجہ سے ڈانٹ کھاتا ہے مگر باز نہیں آتا، کان نہیں پکڑتا اور توبہ نہیں کرتا یہی نہیں بلکہ وہ تو اتنا بدتمیز ہے کہ ماسٹر صاحب کی پیٹھ پھری ادھر اس نے کلاس روم کے بلیک بورڈ پر کچھ نہ کچھ لکھ دیا۔ اور اگر کچھ لکھا نہ گیا تو ماسٹر صاحب کا کارٹون ہی بنا دیا۔ خود ہنس رہا ہے اوروں کو ہنسا رہا ہے اور جو باتمیز بچے بہتر زندگی بنانے کے لیے پڑھ رہے ہیں ان کی یکسوئی میں کھنڈت ڈال رہا ہے۔ ہماری قوم مدت سے نقاب پوشی کے من پسند کھیل میں گمن ہے۔ ہر فرد نے اپنے چہرے پر طرح طرح کے ماسک سجا رکھے ہیں۔ بلکہ بعض تو ان سے بھی بڑھ کر ہیں کہ قتیل شفائی کے بموجب ایک چہرے پہ کئی چہرے سجا لیتے ہیں لوگ۔ ادھر ادیب پر خدا کی ایسی مار ہے کہ وہ غفلت کے لمحوں میں چہروں سے نقاب، ماسک اور نقلی چہرے نوچتا جاتا ہے اس حد تک کہ اس کے ہاتھوں سے کوئی نہیں بچتا اسی لیے ہمارے ادب میں اچھے اور بھلے مانس کی ہمیشہ بُری گت بنتی ہے۔ چنانچہ ہمارے ادب کے مطالعے سے مجموعی تاثر یہ اُبھرتا ہے کہ ہم میں خیر نہیں، اچھائی نہیں، نیکی نہیں، شرافت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارا ہیرو دراصل ہیرو نہیں بلکہ ہمارا ولن ہیرو ثابت ہوتا ہے۔ اسی لیے تو ہمیں نصوح کے مقابلے میں مرزا ظاہر دار بیگ اچھا لگتا ہے کہ یہ ہر زمانے میں نیا بھیس بدل کر ہمارا من پرچانے آ جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم اشفاق احمد اور تلقین شاہ کو دو الگ الگ ہوا بند ڈبوں میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔

ادیب کا یہ المیہ ہے کہ وہ عصر کی مذمت کرنے کھڑا ہوتا ہے۔ مگر وہ اس زور شور سے

خوبصورتی سے اور فنّی مہارت سے اس کی مذمت کرتا ہے کہ ماہرانہ تکمیل کے بعد وہی ہمارے لیے آرٹ کا شاہکار ثابت ہوتی ہے۔ یہ وہی ملٹن والی الجھن ہے یعنی ابلیس کی ایسی زندہ تصویرکشی کی کہ یہ وِلن تھا مگر ہیرو یعنی آدم پر بازی لے گیا۔

دراصل ہم سب اپنے من میں اپنا اپنا ابلیس لیے پھرتے ہیں۔ ہم اس سے نفرت بھی کرتے ہیں مگر اس کے بغیر رہ بھی نہیں سکتے۔ نہ ہم ابلیس کے سامنے پُوری قوت سے اپنی انفرادیت اور آزادی کا اظہار کرتے ہیں اور نہ ہی اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اس کے کرتوت بیان کر سکتے ہیں۔ اسی لیے یہ متضاد رویّہ جہاں ہماری انفرادی زندگیوں کو متأثر کر رہا ہے، وہاں ادب کے ذریعے سے ہماری اجتماعی زندگی کے بھی صرف ایک خاص رُخ کی عکاسی کی جاتی ہے لیکن کب تک؟ دو کشتیوں میں سوار ہو کر آپ کبھی بھی دوسرے کنارے تک نہیں پہنچ سکتے اور یہی حال آج قوم، ادب اور ادیب کا ہے۔ اسی لیے آج ادب کی شناخت اور ادیب کی شناخت کے بحران جیسے سوالات پیدا ہو رہے ہیں۔ ان سوالات کا درست جواب علمی مباحثوں اور فنّی مقالات میں نہیں بلکہ اپنے دل کے اندر، اپنے ضمیر میں ہے۔ اور سب سے بڑھ کر اپنے عمل میں ہے۔ اگر نیت اور عمل میں ان بن ہو تو فنی حُسن کے باوجود بھی تخلیق اس اساسی حُسن سے عاری رہے گی۔ جو اس میں تاثیر کی خوشبو پیدا کر کے اسے رُوحِ عصر کا تحفہ بنا دیتا ہے۔ وہ جو شاعر نے کہا تھا:

جی چاہتا نہ ہو تو دُعا میں اثر کہاں

تو کچھ یہی حال ادیب اور اس کے ادب کا بھی ہے۔ یوں کہنے کو تو ہمارا ادیب خدا کا منکر ہوتا ہے، حکومت کا باغی ہوتا ہے، معاشرتی ٹیبو نہ توڑتا ہے۔ سماجی اقدار پامال کر دیتا ہے۔ اخلاقی معیاروں کی دھجیاں بکھیر دیتا ہے۔ ظالم سماج کی دیواریں گرا دیتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ تو ہُوا سب تحریر کی حد تک۔ لیکن عمل یہ ہے کہ وہ تو اخبار کے ادبی ایڈیشن کے انچارج کے سامنے حق بات نہیں کہ سکتا۔ تو پھر کیا ادب کی شناخت اور کیا ادیب کی شناخت:

گر یہ نہیں تو بابا باقی کہانیاں ہیں

# سائنسی مُعاشرے میں ادب

میں ایریکا جونگ تو نہیں لیکن مجھے بھی شدید قسم کا "فیر آف فلائنگ" ہے۔ ہوائی جہاز ٹیک آف کرتا ہے تو میری جان گویا نکلنے لگتی ہے۔ جب تک جہاز زمین اور آسمان کے درمیان رہتا ہے، میرے اوسان خطا رہتے ہیں۔ چنانچہ دھرتی پہ قدم رکھتے ہی گویا سوکھے دھانوں پانی پڑ جاتا ہے۔

جہاز سائنس کی ایجاد ہے اور اس میں سفر کرنے والے گویا عملاً سائنس پر اپنے اعتماد کا اظہار کرتے ہیں۔ رائٹ برادران یقیناً رجائی تھے۔ جبھی تو ہوا میں اڑنے والی مشین ایجاد کر ڈالی۔ پھر ایک میرا قنوطی بھائی آیا جس نے پیراشوٹ ڈیزائن کیا مگر عمل اس کا بھی سائنسی ہی تھا۔ لیکن ان دونوں کے برعکس میں جس قلم قبیلے سے تعلق رکھتا ہوں، یعنی تخلیق کار تو یہ بھی سائنس دانوں کی مانند ایجاد کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن تخلیق سے، جب سائنس دان اس مقصد کے لیے آلات سے لیبارٹری میں تجربات کرتا ہے تو وہ تخلیق کار کے مقابلے میں باعمل، محنتی اور مستعد نظر آتا ہے، جب کہ انگلیوں میں سلگتا سگرٹ دبائے گوشۂ عافیت میں دبکا ہوا شاعر بے عملی کی مکمل تصویر پیش کرتا ہے۔ اسی لیے معاشرے میں سائنس دان پوجا جاتا ہے، جب کہ شاعر لاابالی اور سرپھرا سمجھا جاتا ہے۔

بظاہر تخلیق کار اور سائنس دان دونوں زندگی کی ندی کے بعید ترین کنارے نظر آتے ہیں۔ لیکن ایک مقام ایسا بھی ہے جہاں یہ دونوں مصافحہ کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ اور وہ ہے 'تخیل۔ بڑے شاعر کی مانند بڑے سائنس دان کے پاس بھی تخیل کی قوت ہوتی ہے۔ چنانچہ بیشتر

سائنس دانوں کے ساتھ ساتھ فلاسفروں اور نظریہ سازوں نے بھی یہ اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے اپنی ایجاد یا تصوّر کو پہلے تخیّل کے ذریعے اچانک روشنی کی صورت میں دیکھا اور پھر محنت و تحقیق اور تجربات سے اُسے پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔ اس ضمن میں ہکسلے، یونگ، ٹائن بی اور آئن سٹائن وغیرہ کا بطور مثال نام لیا جاسکتا ہے۔

اب میں پھر اپنے خوف کی طرف آتا ہوں۔ میں شاعر کے تخیّل کی اہمیت تو تسلیم کرتا ہوں، خواہ وہ حقیقت سے کتنا ہی ماورا کیوں نہ ہو، لیکن میں سائنس کی ایک مسلّم ایجاد سے خوفزدہ ہوں ۔۔ تو کیوں؟

میں اس کا سیدھا سادھا جواب یہی دے سکتا ہوں کہ جہاز میرے قدم زمین سے اکھاڑ دیتا ہے اور مجھے یوں بے یقینی کے عالم میں خلا میں رہنا پسند نہیں۔ لیکن اس پر آپ مجھے یہ جواب دے سکتے ہیں کہ تخلیق کار کا تخیّل بھی تو ہمارے قدم اکھاڑنے کا موجب بنتا ہے بلکہ بعض اوقات تو وہ حقیقت کو یوں مسخ کرتا یا اُس کی تکذیب کرتا ہے کہ حقیقت پر سے ہمارا ایمان ہی اُٹھا دیتا ہے۔ تو اُس سے میں کیوں خوف زدہ نہیں ہوتا؟ میں اس اعتراض کا درست جواب نہیں دے پاتا، حالانکہ ابھی ابھی میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ تخیّل کی سطح پر شاعر اور سائنسدان مصافحہ کرتے نظر آتے ہیں۔ شاید اس بات میں تضاد ہے یا پھر اس تضاد کے پس پردہ سچائیوں کا ایسا داخلی نظام بھی ہے جس تک میری نگاہ نہیں پہنچ پاتی۔

سائنس دان انکشاف کرتا ہے کہ ذرّے میں نیوکلیس کے گرد الیکٹران اور پروٹان کی گردش نظامِ شمسی کا رنگ لیے ہوئے ہے جب کہ شاعر یہ کہتا ہے:

لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرّے کا دل چیریں

دونوں نے ایک ہی صداقت کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن صداقت کی منزل تک پہنچنے کے لیے الگ الگ راستہ منتخب کیا ہے۔ سائنس دان طویل ترین تحقیقات کے بعد جس نتیجے تک پہنچا، شاعر کے تخیّل نے ایک ہی جست میں حقیقت کی منزل پالی۔

اگر اب تک کے لکھے سے آپ نے یہ اندازہ لگایا ہے کہ میں تخلیق کار کو سائنس دان پر فوقیت دے رہا ہوں تو ایسا نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ معاشرے میں دونوں ہی اپنا اپنا کردار بھرپور طریقے سے ادا کرتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ ہوائی جہاز اڑتا سبھی دیکھتے ہیں، لیکن شاعر کے تخیل کی اڑان اکثریت کے لیے ناقابلِ فہم ہوتی ہے۔ اسی لیے معاشرے میں جب سائنسی اور غیر سائنسی رویّوں کی بات کی جاتی ہے تو ادب اور اس کے ساتھ ساتھ فنونِ لطیفہ کو غیر سائنسی رویّہ قرار دیا جاتا ہے اور موازنے کا یہ انداز کچھ ایسا ہوتا ہے گویا یہ غیر سائنسی رویّہ غلط ہو۔ لیکن جب تک ہم یہ طے نہ کرلیں کہ یہ سائنسی اور غیر سائنسی بذاتِ خود کیا ہے، اُس وقت تک اِن سے جنم لینے والے رویّوں کی چھان پھٹک نہیں ہوسکتی۔ جہاں تک سائنس کا تعلق ہے تو اس پر اور اس کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جاچکا ہے کہ اب مختلف ماہرین اور دانشوروں کی آرا سے مضمون سجانا محض اعادہ اور تکرار کا موجب ہوگا۔ اس لیے غیر ضروری تفصیلات میں جائے بغیر مختصر ترین الفاظ میں بات یوں سمیٹی جاسکتی ہے کہ سائنس کی بنیادی خصوصیت تحقیق اور جستجو سے نامعلوم کو معلوم کرنا ہے۔ اور اس مقصد کے لیے اُس کے پاس سب سے بڑا اور اہم ترین آلہ تجرباتی عقل ہے۔ اور اسی تجربی عقل کا ثمرہ اِدراک کی صورت میں حاصل ہوتا ہے۔ سمندر کی گہرائیوں میں اُترکر مچھلی کے انڈوں کا مطالعہ یا خلائے بسیط میں کسی مردہ ستارے سے صدیوں پہلے خارج ہونے والی شعاعوں کی پیمائش انسانی سیکی میں نہاں حشر سامانیوں کے محرکات کی تحلیل یا زکام کے وائرس کی ISOLATION، یہ اور اسی نوع کے دیگر وقوعے طریقِ کار کے تنوع اور آلات کی پیچیدگیوں کے باوجود بنیادی طور پر تجربی عقل کے حصولِ ادراک کے مختلف انداز ہیں۔ ویسے ایک بات ہے کہ انسان ابھی تک کائنات کی تفہیم و تشریح سے قاصر ہے۔ اس لیے ہر ادراک اپنی کلیت کے باوجود بالآخر جزوی ادراک ثابت ہوتا ہے۔ اور دراصل یہی انسان کو مزید متحرک رکھنے کے لیے مہمیز بھی کرتا رہتا ہے۔ جب تک دمادم صدائے کُن فیاکون آتی رہے گی، اُس وقت انسان بھی محوِ جستجو رہے گا اور وہ ایک نامکمل ادراک سے دوسرے جزوی ادراک تک تلاش کا سفر جاری رکھے گا۔ اور جس دن واقعی اُس نے خود کو اور اُس کے

ساتھ ساتھ کائنات کو بھی مکمل طور پر سمجھ لیا تو پھر اُسے ادراک کُل حاصل ہو جائے گا۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ وہ دن اس سیارے پر تجربی عقل کی کرشمہ سازیوں کا آخری دن ہو گا کہ اچانک انسان پر وہ گہری اعصابی تھکن سوار ہو جائے گی جو طویل مسافت کے بعد منزل پر پہنچنے والا مسافر محسوس کرتا ہے۔ اور اس ادراک کُل کے نتیجے میں جنم لینے والی بے عملی نے اگر اسے پاگل نہ بنا دیا تو وہ اشجار میں یقیناً تبدیل ہو جائے گا۔

ادراک حاصل کرنے کا ایک اور طریقہ بھی ہے، اور یہ وہ ہے جسے صوفیا نے اپنایا۔ یعنی تزکیہ و تنقیع اور مشاہدۂ باطن سے وجدان کی صورت میں حصولِ ادراک۔ لیکن صُوفیا کا عمل "چُپ" سے عبارت ہوتا ہے۔ چنانچہ حالت بقول درد یہ ہوتی ہے :

ہر چند جوں زبان ہیں مانندِ شمع ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

اس لیے اُن کے احوال و مقامات اور اُن سے وابستہ نفسی تجربات ان کی ذات تک ہی محدود رہتے ہیں۔ اور اگر کسی نے منصور بن کر زبان کھولی تو اپنے کیے کی سزا پائی۔ جب کہ صوفی کے برعکس تخلیق کار کا رویّہ ــ پر مجھے گفتگو عوام سے ہے ــ والا ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ اپنی تخلیقات کے ثمر عوام میں تقسیم کرنے کا خواہاں رہتا ہے اور اسی سے ہم معاشرے میں ادب کی ضرورت اور تخلیق کار کی اہمیت سمجھ پاتے ہیں۔

مگر پہلے یہ طے کر لیجیے کہ سائنسی معاشرہ کیا ہے ؟ سائنسی معاشرے کی ایک تصویر تو ہمیں شاید کارل چپیک کے ڈرامے "RUR" میں مل جاتی ہے یا پھر ہکسلے کے ناول THE BRAVE NEW WORLD میں اس کا ایک منظر نظر آ جاتا ہے۔ تو جارج اورول کے "۱۹۸۴" میں یہ اپنی منطقی انتہا تک پہنچا نظر آتا ہے کہ جہاں معاشرے کا ہر فرد بگ برادر کی آنکھ کے سامنے رہتا ہے۔ اگر سائنس سے جنم لینے والے معاشرے کی یہ صورت ہو کہ پیدائش کے وقت بچّے کی مستقبل کے لیے CONDITIONING کر کے اسے محض روبوٹ میں تبدیل کر دیا جائے اور معاشرے کا انتظام ایک

سنٹرل کمپیوٹر کے ذریعے طے پائے تو مجھے ذاتی طور پر ایسا صاف ستھرا کارآمد اور منظم معاشرہ قبول نہیں، خواہ میرے لیے یہ کتنا ہی آرام دہ کیوں نہ ثابت ہو۔ جب معاشرہ خواب چھین لیتا ہے تو وہاں نائٹ میئر حقیقت کا معیار قرار پاتے ہیں۔ اس لیے میں روبوٹ بننے کے مقابلے میں پاگل بننے کو ترجیح دوں گا کہ لیں میں اپنے اندرونی ہیجان کے باعث نعرۂ مستانہ لگانے میں تو آزاد ہوں گا۔

عرفِ عام میں سائنسی معاشرے سے بالعموم مغرب کا ترقی یافتہ معاشرہ مراد ہے، جہاں انسانی خواہشات کی تکمیل کے لیے سائنس دست بستہ نظر آتی ہے۔ مگر اس معاشرے نے ایٹم بم اور میزائل بھی بنائے ہیں اور نیپام بم بھی اس کا تحفہ ہے۔ پھر جگمگاتے نیویارک میں ہارلیم بھی تو موجود ہے۔ اور یہیں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اب مغربی معاشرے کا سب سے بڑا مسئلہ تنہائی کا ہے۔ وہ تنہائی جو فرد سے شروع ہو تو انبوہ میں تبدیل ہو جاتی ہے، اور جس سے LONELY CROWD جنم لیتا ہے۔ ان تضادات سے اس معاشرے میں جس غیر معتدل صورتِ حال نے جنم لیا۔ منشیات کا استعمال، L.S.D. کے ٹرپ، جنسی انارکی کے نتیجہ میں عائلی انتشار اور معاشرہ کے DROPOUTS بدبودار ہپی اس کے ثمرات میں سے ہیں۔ اس کے برعکس اگر ہم اپنے معاشرے کو لیں تو یہ بھی کوئی ایسا خاص معتدل یا صحت مند نہیں ہے۔ ہمارے ہاں ٹیبوز نے گھٹن کی جس فضا اور عدمِ اظہار نے جس کی جس کیفیت کو جنم دیا اس کی بنا پر معاشرہ اعصابی تناؤ اور پھر اس کے ردِّ عمل کے نتیجے میں کسی نہ کسی صورتِ حال سے دوچار ہی رہتا ہے ــــ گویا معاشرہ مغرب کا سائنسی ہو یا مشرق کا مذہبی، افراد کا ایک طبقہ کسی نہ کسی وجہ سے اعصابی تناؤ میں مبتلا رہتا ہے اور اسی لیے ہمیں ادب کے حسن، تخلیق کی خوشبو، تصویر کے جمال اور شعر کی رعنائی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ یہ اگر اور کچھ بھی نہ کریں تو نائٹ میئر کو تو گوارا بنا ہی دیتے ہیں۔

ہربرٹ ریڈ نے مصوری کے سلسلے میں جن خیالات کا اظہار کیا، میں سمجھتا ہوں ان کے حوالے سے معاشرے میں ہر نوع کی تخلیق کا مثبت کردار متعین کیا جا سکتا ہے۔ سو اس کے بقول:

"مصوری کی تاریخ کے مطالعے سے اور بالخصوص آج کے دورِ انتشار میں مصوری

> اور اس وابستہ کارکردگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہو چکا ہوں کہ مصوری اور سماجی انحطاط میں گہرا رابطہ ہے۔ چنانچہ خارج کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے جسے سائیکی بروئے کار لاتی ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوری کے ذریعہ (اور کسی حد تک مصوری کی تحسین سے بھی) فرد کی رُوح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح خارج بینی اور دروں بینی پر مبنی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جا سکتا ہے۔ یوں تحسینِ جمال اور پرستشِ جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں" سلے

اب ہربرٹ ریڈ کے اس اقتباس کی روشنی میں ہم اسی بنیادی سوال کی طرف لوٹتے ہیں کہ کسی بھی معاشرے میں ادب کی کیا ضرورت ہے؟ یہ سوال اپنی انفرادی حیثیت میں اس ضمنی سوال کا بھی حامل ہے کہ ادب کس طرح اپنی ضرورت کا احساس کراتا ہے ـــ یعنی وہی ادب اور افادہ والی بحث۔

ظاہر ہے ادبی افادے کو ہم پیمائش کی اکائیوں سے نہیں ناپ سکتے۔ نہ اسے بنک اکاؤنٹ میں اعداد کی بڑھتی تعداد سے ثابت کیا جا سکتا ہے، اور نہ ہی عمارت کی بلند تر ہوتی منزلوں کے حوالے سے بات کی جا سکتی ہے۔ ادب کا جو بھی افادہ ہے یا معاشرے میں ادب جو بھی کردار ادا کرتا ہے، بلحاظِ نوعیت وہ نفسیاتی ہوتا ہے۔ تخلیق کار کے ذہن کے نہاں خانوں سے تخلیق کا جو چشمہ پھوٹتا ہے وہ اپنی تاثیر میں ان روایتی چشموں کی مانند ہے جن کے پانیوں میں شفا کا جوہر ہے۔ اس لیے کہ تخلیق کار اپنے قارئین کے اعصاب سے خطاب کرتا ہے اس لیے ہر قاری اپنی اپنی

---

سلے H. WESTMAN: SPRINGS OF CREATIVITY (PRE FACE) P 169 -

اعصابی استعداد کے مطابق تخلیق سے کسبِ فیض کرتا ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے اُردو ادب کی تاریخ کے رجحان ساز ادوار کا جائزہ لیا جائے تو ہم یہ لطیف نکتہ سمجھ سکتے ہیں کہ ایک ہی دور میں میر، سودا اور درد دکیوں الگ الگ نوع کی شاعری کر رہے تھے۔ سقوطِ دہلی کے بعد اصلاحی ادب اور موجودہ صدی کے آغاز میں حسن کاری کی تحریک کیوں شروع ہوئی؟ یا یہ کہ علامہ اقبال کے فوراً بعد اختر شیرانی، میراجی اور ن م راشد کیوں مشہور ہوئے؟

یہ محض ادبی رجحانات نہ تھے بلکہ معاشرے کے مخصوص نفسی تقاضوں اور ان سے جنم لینے والے اعصابی ردِ عمل کی تسکین کے لیے تخلیق کی سطح پر ایک نوع کی کاوش تھی۔ لیکن کیا موثر کاوش تھی کہ آج بھی ہم ان تخلیقات کو دل کے قریب پاتے ہیں۔

تخلیق مخلوقِ خُدا کی نفسیاتی ضرورت ہے۔

اس نقطۂ نظر سے معاصر معاشرے میں تخلیقی رجحانات کے تنوع کا جائزہ لیتے ہیں تو شاعری اور افسانے میں علامت اور تجرید کے رجحانات جو غالب نظر آتے ہیں تو اس لیے کہ ادب اپنے عصر کا آئینہ ہوتا ہے۔ چنانچہ علامت خاموش کو گویائی عطا کرتی ہے تو تجرید فکری انتشار کی عکاسی۔ اپنے معاشرے کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے باہم دست و گریبان میلانات سے جنم لینے والے پُر تضاد رویّوں میں سے غالباً سب سے نمایاں اور موثر کردار ادا کرنے والا جو رویہ نظر آرہا ہے، وہ ہے عقل دشمنی کا۔ ایک بات کو میں آج تک نہیں سمجھ سکا کہ ہر نوع کی جہالت اور عقل دشمنی کا جواز اسلام سے کیسے حاصل کر لیا جاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان اصحاب کی بھی کمی نہیں جو جہالت اور عقل دشمنی ہی میں اسلام کا دفاع تلاش کرتے ہیں۔ اگر اسلام دینِ فطرت ہے تو پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ دینِ فطرت دشمنِ عقل ہو۔ جبکہ عقل اور اس کا ثمر علم انسان کو خدا کی طرف سے عطا کی گئی نعمتوں میں سے افضل ترین ہے۔ آخر فرشتے آدم کے سامنے کیوں سجدہ ریز ہو گئے تھے؟ اگر عقل اور اس سے حاصل ہونے والا علم اتنا ہی بڑا ہے تو اُمّی نبی کو "اقرا" کی صورت میں اوّلین درس نہ دیا جاتا۔

ہمارا معاشرہ قلم اور اس کے ثمرات سے بے حد خوف زدہ رہتا ہے ۔ لیکن وہ لوگ یہ کیوں فراموش کر دیتے ہیں کہ خدائے تعالیٰ نے قلم کو ایک سورہ کا عنوان بنا کر اس کی قسم کھا کر یہ فرمایا :

" قلم کی قسم ! اور ان تحریرات کی قسم جو قلم سے نکلیں گی کہ تم اللہ کے فضل سے دیوانے نہیں ہو ۔"

اور آج اس قرآن مجید کے پیرو کار قلم اور اس کی تحریرات سے ہراساں ہیں ۔ اے آنکھوں والو ! اس میں بڑی عبرت ہے ۔

مجھے یہ بتانے کی ضرورت نہ ہونی چاہیے کہ آیت کا لفظی مطلب نشانی ہے چنانچہ سورۂ یوسف میں ہے :

" ارض و سما میں کتنی ہی ایسی آیات ہیں جن سے یہ لوگ منہ پھیر کر گزر جاتے ہیں ۔"

قرآن مجید میں متعدد مقامات پر ارض و سما ، چاند سورج ، بادل ، بارش اور تولید اور روئیدگی کے حیرت خیز وقوعات پر غور و فکر کی دعوت دی گئی ہے تو کیا اپنی اساسی صورت میں یہ سائنسی رویے کی غماز نہیں ؟ قرآن مجید میں مشاہدہ اور غور و فکر پر اس حد تک زور دیا گیا ہے کہ اس کے فقدان کو موت قرار دیا گیا چنانچہ سورۂ اعراف میں ہے :

"کیا یہ لوگ آسمان و زمین وغیرہ کی تخلیق پر غور نہیں کرتے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی موت قریب آ گئی ہے ۔"

اب اس آیت مبارکہ کی روشنی میں اپنے ذہنی چلن اور عمومی فکری رویوں کی بنا پر کیا ہم واقعی ایک زندہ قوم کہلانے کے مستحق ہیں ؟ مغرب کی تکنیکی امداد کے بغیر بھی ہمارا جامد معاشرہ ایک فعّال ، متحرک اور پرتخلیق معاشرے میں تبدیل ہو سکتا ہے لیکن اس کے لیے قرآن مجید کے عقلی معیار پر پورا اترنا ہو گا ۔ خدا تعالیٰ نے عقل ، مشاہدہ اور غور و فکر کو اتنی اہمیت دی ہے ،

اس کا اندازہ (غلام جیلانی برق کے شمار کے مطابق) اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ جن آیات میں نماز، روزہ اور دینی امور کی تلقین کی گئی ہے، ان کی تعداد صرف ۱۵۰ ہے جبکہ ۷۵۶ آیات میں زندگی، کائنات اور اس کے متنوع پہلوؤں کے مشاہدے اور ان پر غور و فکر کی دعوت دی گئی ہے۔ لیکن ہوا یہ کہ ہم ان ۷۵۶ آیات پر تو کیا غور کرتے، ہم نے ۱۵۰ آیات کو بھی جزوِ زیست نہ بنایا اور اسی بے جہالت کا تاج سجائے اتراتے پھرتے ہیں۔

جب یہ صورتِ حال ہو تو معاشرے میں اپنے مؤثر اور فعّال کردار کی ادائیگی کے لیے ادب پر کتنی بھاری ذمّہ داری عائد ہو جاتی ہے۔ مجھے اس کا بطورِ خاص احساس کرانے کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ بجائے اس کے کہ معاشرہ ادب کے حیات بخش اور حیات آموز کردار کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے ادیب کی تخلیق سے روشنی اور بصیرت اخذ کرتا ہوا اس کے برعکس۔ یعنی ادب کو مشکوک تو ادیب کو مشکوک کردار کا حامل سمجھا جا تا ہے۔

ہم نے اپنے معاشرے کو اگر صحت مند بنیادوں پر استوار کرنا ہے تو اس مقصد کے لیے سب سے پہلے معاشرے میں ادب کی ضرورت اور اہمیت کے خوابیدہ احساس کو بیدار کرتے ہوئے تخلیق کار کو اس کے جائز منصب پر فائز کرنا ہو گا۔ اس مقصد کے لیے یہ بنیادی شرط تسلیم کرنی ہو گی کہ خوشبو پابند نہیں کی جا سکتی، استعارے سے خوف زدہ ہونے کی ضرورت نہیں اور یہ کہ خواب دیکھنا بنیادی انسانی حقوق میں سے ہے کہ یہ حق چھین جانے پر زندگی ناٹ میٹر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

ادیب جب قلم تھام کر مائلِ تخلیق ہوتا ہے تو وہ بھی یدِ بیضا کا معجزہ دکھاتا ہے۔ اپنے معاشرے میں اس کا یہی کردار ہوتا ہے کہ وہ بند آنکھیں کھول کر افراد کے چہرے روشنی کے منبع کی طرف کر دیتا ہے۔ وہ تیز روشنی جس میں چہروں سے منافقت کی قلعی اُتر جانے پر ہمارے کھرے چہرے نظر آنے لگتے ہیں اور ہمارا باطن یوں عریاں ہو جاتا ہے کہ ہم جو خود پسندی کے بادے میں خود کو بادشاہ سمجھے اتراتے پھرتے تھے، اچانک انجیر کے پتّے کی تلاش شروع کر دیتے ہیں۔

# کیا آج نیاز فتح پوری کی ضرورت ہے؟

شاید میرے اس مضمون کا عنوان عجیب یا غیر موزوں محسوس ہو۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ سوال بے حد اہم ہے۔ اس لیے کہ ہم غیر مشروط ہاں یا مشروط انکار کی صورت میں کسی بھی تخلیق کار کو آج کی صورتِ حال میں رکھ کر اس کی اہمیت کا تعین کر سکتے ہیں۔ چھوٹا تخلیق کار کسی بھی زمانے کا نہیں ہوتا۔ بڑا تخلیق کار صرف اپنے زمانے تک ہوتا ہے۔ جبکہ عظیم تخلیق کار آنے والے زمانے کا بھی ہوتا ہے۔ ہمیں کل کے چھوٹے اور بڑے تخلیق کاروں کی آج کے تناظر میں قدر و قیمت کے تعین کی ضرورت نہیں، مگر عظیم تخلیق کاروں کے بارے میں کم از کم ہر ربع صدی کے بعد یہ سوال کرنا چاہیے۔ اب تصور کیجیے کہ ۲۰۰۱ء میں اگر نقاد یہ سوال کرے کہ کیا آج ڈاکٹر سلیم اختر کی ضرورت ہے؟ تو مشروط اثبات یا غیر مشروط انکار کی صورت میں ہی زندہ اہمیت کا مسئلہ طے پا جاتا ہے۔

نیاز فتح پوری نے جس وقت جنم لیا (۱۸۸۴ء) تو مشرق و مغرب کی آویزش سے وابستہ جذباتیت کی وہ فضا ابھی تک برقرار تھی جسے ۱۸۵۷ء کے بعد سر سید کی اصلاحی تحریک نے جنم دیا تھا۔ چنانچہ اس صدی کے آغاز میں جب نیاز کی تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا تو سر سید نے عقلیت پر مبنی ادب اور ثقافت کے جن رویوں کا پرچار کیا تھا وہ ابھی تک محض صدائے بازگشت نہ بنے تھے بلکہ ان کے حوالے سے نزاعات کے حجرۂ ہفت بلا کا دروازہ کھلا تھا۔

جب فضا میں اس نوع کی شدید جذباتیت اور اس سے جنم لینے والی تلخ بحثیں ہوں تو اکثریت خاموش تماشائی بن کر مصلحت کے دھارے میں تنکے کی طرح بہنے کو ترجیح

دیتی ہے کہ عافیت کوشی کا یہی تقاضا ہوتا ہے۔ اس خاموش اکثریت کے بعد خاصی تعداد ان افراد پر مشتمل ہوتی ہے جو ہوا کا رُخ پہچانتے ہیں اور یوں ابن الوقتی سے عمر بھر مرغِ باد نما بنے رہتے ہیں اور در اصل یہی لوگ سب سے زیادہ خطرناک بھی ہوتے ہیں کہ یہ زندگی کے ہر شعبے میں STATUS QUO برقرار رکھنے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں یہ چلن اتنا عام ہے کہ اس نے اچھے خاصے ٹریڈ مارک کی صورت اختیار کر لی ہے۔ ایسے لوگ واقعی بے حد خوش قسمت ہوتے ہیں کہ تجزیاتی عقل سے عاری ہوتے ہیں۔ حالات کی غیر جذباتی تحلیل ان کے بس کا روگ نہیں ہوتی کہ یہ ذاتی فکر اور اوریجنل سوچ کی نعمت سے محروم ہوتے ہیں۔ اس لیے تمام عمر کلیشوں کے سہارے بسر کر دیتے ہیں۔ لیکن ان کے برعکس محدود اقلیت میں ایسے قلندر بھی مل جاتے ہیں جو ہر حال میں نعرۂ مستانہ لگا دیتے ہیں اور دیکھا جائے تو معاشرے میں فکر و نظر کا ارتقا بڑی حد تک ان کی جرأتِ رندانہ کے باعث ہوتا ہے۔ یہ ارفع ذہانت سے مالا مال ہوتے ہیں اور ذاتی سوچ کی میزان ہاتھ میں رکھتے ہیں۔ یہ خصوصیات دیگر افراد میں بھی مل سکتی ہیں لیکن ایک کرداری وصف بے حد نایاب ہے۔ یعنی جرأتِ عقیدہ اور جرأتِ اظہار جو ان کی شخصیت میں اساسی اہمیت رکھتا ہے۔ تصور کیجیے اگر ہم میں سرسید، مولانا حالی اور علامہ اقبال نے جنم نہ لیا ہوتا تو آج ہم کہاں ہوتے؟ ــــ اور نیاز فتح پوری بھی اسی محدود اقلیت میں شامل ہیں۔

نیاز فتح پوری ایک بے حد توانا، بے حد فعّال اور بے حد پڑھے لکھے شخص کا نام ہے۔ اہلِ قلم کی اکثریت کے برعکس نیاز فتح پوری یک رُخ ذہن کے مالک نہ تھے۔ نہ ہی ان کی ذہنی دلچسپیاں علم کے کسی ایک شعبے تک محدود تھیں۔ وہ صحیح معنوں میں جامع الحیثیات تھے۔ اگر انھیں علوم کا انسائیکلوپیڈیا کہا جائے تو اس میں کچھ مبالغہ نہ ہوگا۔ جو شخص بیک وقت مذہب، فلسفہ، شاعری، تنقید، جنس، پامسٹری، تاریخ، تہذیب اور ان سب سے وابستہ مسائل و مباحث اور پھر ان سے متعلق جزئیات پر عالمانہ دستگاہ رکھتا ہو تو اسے انسائیکلوپیڈیا نہ کہیں تو اور کیا کہیں گے۔ باقی تمام تصانیف سے صرفِ نظر کر کے صرف "نگار" میں علمی استفسارات اور ان کے

جوابات میں نیاز کے محققانہ شذرات ہی ملاحظہ کر لیجیے۔ یہ استفسارات و جوابات تین جلدوں میں مدوّن ہو چکے ہیں اور مختلف النوع معلومات کے لحاظ سے اہم حوالے کی چیز ہیں۔

اتنا علم ہضم کرنے کے لیے بہت قوی دماغ اور مضبوط اعصاب کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور در اصل اسی سے بے عمل عالم اور بے علم عامل والی بحث چھڑتی ہے۔ اگر دل و دماغ علم کا بوجھ سنبھال لیں تو علم سے عجز جنم لیتا ہے جو سچے طالب علم کی پہچان ہے، ورنہ بصورت دیگر ہضم نہ ہونے کی بنا پر وہ تکبّر اور انا کا موجب بنتا ہے۔ اس معیار پر اگر نیاز فتح پوری کی پرکھ کریں تو ان معنوں میں وہ سچے عالم اور عاملِ باعلم تھے کہ انھوں نے اپنے علم کو محض اپنی ذات تک محدود نہ رکھا بلکہ اسے یوں پھیلایا کہ تشنگانِ علم کے لیے سبیل بن گئے اور اس سبیل کا نام تھا "نگار"۔

لیکن یہ کام تو اور بھی بے شمار عالموں نے اپنے اپنے شعبوں میں، اپنے اپنے مخصوص انداز میں کیا ہے۔ نیاز فتح پوری کی یہ اہم خصوصیت تو ہے مگر میں اسے بنیادی یا مابہ الامتیاز خصوصیت نہیں سمجھتا۔ علم روشنی ہے اور روشنی ہمیں اچھا اور بُرا، صحیح اور غلط، مثبت اور منفی دونوں پہلو دکھاتی ہے۔ اگر ایک عالم اس روشنی میں اچھا، صحیح اور مثبت دیکھتا ہے، اور اسی طرح وہ بُرا، غلط اور منفی بھی دیکھتا ہے، اور مصلحت پسندی کی بنا پر زبان بند رکھتا ہے تو اس میں اور جاہل میں کیا فرق ہے؟ کیا آپ نے کبھی اس امر پر غور کیا کہ دُنیا کے بعض بہت بڑے باغی بہت زیادہ پڑھے لکھے بھی تھے اور ان کے علم نے اقبال کی مانند ان میں وہ جرأت پیدا کر دی کہ جبرا کو خوش کرنے کے لیے وہ زہرِ ہلال کو کہہ نہ سکے قند۔ یوں دیکھیں تو نیاز فتح پوری جو عمر بھر لوگوں سے جھگڑتا رہا تو محض عالمانہ انا کی بنا پر نہ تھا بلکہ اس کے پیچھے بُت شکنی کا وہی جذبہ تھا جس کے لیے علم ہی جرأت عطا کرتا ہے، اور نیاز کے زمانے میں سومناتوں کی کمی بھی نہ تھی۔

نیاز نے "نگار" کے نیاز نمبر میں "مدالدہر حرم" میں اور "نگار" کے عنوان سے جو لکھا ہے وہ ایک لحاظ سے اس نفسیاتی کلیے کی تکذیب کرتا ہے کہ ہر باغی بالعموم ایڈیپس الجھاؤ کا شکار ہوتا ہے۔ یعنی بچپن میں وہ اپنے باپ سے جن باتوں کا انتقام نہ لے سکا تھا تو بلوغت کے بعد بغاوت

کے بعد بغاوت کی صورت میں وہ علامتی انداز میں اپنے باپ کی مخالفت کرتا ہے۔ مگر نیاز فتح پوری کی صورت میں معاملہ برعکس نظر آتا ہے۔ یعنی ان کے والد اپنے زمانے کے اعتبار سے بے حد روشن خیال انسان تھے، اتنے کہ یقین نہیں آتا۔ وہ نہ صرف یہ کہ مذہب کے معاملے میں تنگ نظر نہ تھے بلکہ نیاز کے بموجب عجیب وغریب اصول کے انسان تھے، اس حد تک کہ نوجوان نیاز کو جنسی تجربات کے لیے آزاد چھوڑ دیا۔ چنانچہ بقول نیاز "لیکن آپ کے لیے اس امر کا تصور بھی مشکل ہوگا کہ اب سے ۶۰ سال قبل کا لکھنؤ کیا چیز تھا اور اس میں کسی نوجوان کا آزاد چھوڑ دیا جانا کیا معنی رکھ سکتا تھا۔" ہم واقعی اس امر کا تصور بھی کرنے کے اہل نہیں ہیں کہ ہیں تو ٹیلیوژن پر ڈھنگ کے اشتہارات بھی دیکھنے کو نہیں ملتے۔

ایک طرف ایسا آزاد خیال باپ اور دوسری طرف تنگ نظر مُلّا۔ یہ عجیب اتفاق ہُوا کہ گھر میں باپ نے سخت گیری، جبر اور زبان بندی کا جو ماحول نہ پیدا ہونے دیا، وہ دینی مدرسے میں بعینہٖ وہی کچھ ملا۔ حالانکہ بچوں کی اکثریت کے لیے باپ کی بنا پر گھر جبر کی علامت ہوتا ہے اور مدرسے میں جا کر انھیں آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہاں معاملہ برعکس تھا۔ اس صورتِ حال کے تضاد کو اس امر سے بے حد تقویت پہنچی کہ تیرہ سالہ نیاز عام طلبا کی اکثریت کے برعکس نہ صرف بے حد ذہین تھا بلکہ دیگر کئی امور میں بھی وہ خاصا PRECOCIOUS تھا۔ چنانچہ بقول نیاز:

> "میں غیر معمولی قبل از وقت پختہ ہو جانے والی فطرت لے کر آیا تھا اس میں شک نہیں کہ میرے ذہنی اختلاف کا ایک بڑا سبب یہی میری فطرت تھی۔ عمر کے اس حصے میں جبکہ عام طور پر بچے صرف کھیلنے کودتے ہیں، میں تعلیم کی ان منازل سے گزر رہا تھا جو عمو ماً سن بلوغ میں طلبا کے سامنے آتی ہیں۔ اور میری یہی فطری خصوصیت تھی جس نے آگے چل کر مجھے قدامت پرستی کا (خواہ وہ مذہب سے متعلق ہو یا کسی اور ذہنی رجعت پسندی سے) مخالف بنا دیا۔"

اور نیاز کے سامنے اس عمر میں قدامت پرستی کی سب سے خوفناک مثال کٹ ملّایت کی صورت میں آئی جو نیاز کے الفاظ میں "سراپا ہیبت و جبروت یکسر تقشف و عبوس" تھی۔ نیاز فتح پوری نے خاصی تفصیل سے جبر کی اس فضا کی تصویر کشی کی ہے جو مدرسہ اور اس سے ملحق حافظ خانہ سے مشروط تھی، اور نیاز کے بقول "جس میں طلبا کو قرآن حفظ کرایا جاتا تھا، اور اس بے دردی کے ساتھ کہ اس کے خیال سے میرے جسم کے رونگٹے اب بھی کھڑے ہو جاتے ہیں"۔ اور جبر و تشدد کی اس فضا نے اس ذہین و فطین بچے کے ذہن میں یہ بات ڈال دی کہ "اگر عبادت اور مذہبی تعلیم کا صحیح نتیجہ یہی ہے تو مذہب و مذہبیت کوئی معقول بات نہیں ۔۔۔۔۔ اور اگر قرآن حفظ کرانا اس حد تک ضروری ہے کہ بچے کا جسم و دماغ دونوں کو بے کار کر دیا جائے تو قرآن سے انکار ہی بہتر ہے"۔[۱]

---

[۱] روزنامہ جنگ لاہور (۱۳ اپریل ۱۹۸۳ء) کی ایک خبر بلا تبصرہ درج ہے : "پاؤں میں بیڑیاں ڈال کر تعلیم دینا اسلام کے عین مطابق ہے" قاری عبدالعزیز کا دعویٰ ۔ کوٹلہ جام (نامہ نگار) پاؤں میں بیڑیاں ڈال کر دینی تعلیم دینا اسلام کے عین مطابق ہے یہ مؤقف چاند مدرسہ تجوید القرآن دریا خان کے قاری نے ایک اشتہار کے ذریعہ پیش کیا ہے اشتہار میں کہا گیا ہے کہ حضرت عبداللہ بن عباس رضی اللہ تعالیٰ عنہ کے غلام حضرت عکرمہؒ مشہور علما میں ہیں کہتے ہیں کہ "میرے آقا حضرت عبداللہ بن عباسؓ نے قرآن و حدیث اور شریعت کے احکام پڑھانے کے لیے میرے پاؤں میں بیڑی ڈال دی تھی کہ کہیں آوارہ نہ ہو جاؤں نہیں" وہ مجھے قرآن شریف پڑھاتے اور حدیث پڑھاتے۔ حقیقت میں پڑھنا اسی صورت میں ہو سکتا ہے۔ دریں اثنا معلوم ہوا ہے کہ مدرسہ ہذا میں جن طلبہ کو دینی تعلیم کے حصول کے لیے داخل کیا جاتا ہے ان کے والدین یا سرپرستوں سے ایک پرنٹ شدہ فارم پر دستخط کرائے جاتے ہیں۔ فارم پر چھپا ہوا ہے کہ میرا لڑکا دوسری جگہ تعلیم حاصل نہ کر سکا اور گھر میں زر نقد اور جو کچھ ہاتھ لگتا ہے چوری کر کے خورد برد کر لیتا ہے میں اسے قرآن مجید حفظ کرانا چاہتا ہوں مجھے معلوم ہوا ہے کہ ایسے لڑکوں کا انتظام مدرسہ تجوید القرآن جامع مسجد گلزار دریا خان میں ہے میں اپنے لڑکے کو آنجناب کی خدمت میں لے کر حاضر ہوا ہوں۔ التماس کرتا ہوں کہ اسے زنجیر لگاؤ۔ زنجیر اور تالوں کی قیمت میں خود ادا کروں گا تاکہ میرا بچہ (باقی اگلے صفحے پر)

الغرض کم سنی سے ہی نیاز کی کچھ ایسی CONDITIONING ہوگئی کہ پھر اس نے دوسری انتہا تک جاکر آزادیٔ کردار اور حریتِ فکر کی صورت میں اپنے لیے ایک الگ CULT بنا لیا۔ مُلائیت کی تنگ نظری نے اس میں اتنا شدید ردِ عمل پیدا کیا کہ پھر اس نے عقل و استدلال کی کسوٹی پر پرکھے بغیر کسی قاعدۂ کلیہ اور بات کو درست تسلیم نہ کیا۔ مذہب کے بارے میں نیاز کے حسب آزادانہ طرزِ عمل نے اسے مخالفت کے شدید طوفانوں سے نبرد آزما رکھا اس کا نفسیاتی محرک مُلائیت کے خلاف بچپن کے اس شدید ردِ عمل کی صورت میں ارتفاع پذیر ہوا۔ یوں کہ اس نے اپنے بے پناہ علم کو تیغ بنا لیا چنانچہ "من ویزداں" کا محرک بھی مُلاّ سے نفرت کی صورت میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔

نیاز فتح پوری کے سامنے مذہب کو DOGMA کی صورت میں پیش کیا گیا تھا اس لیے اس نے مذہب کے ساتھ ساتھ زندگی، ادب اور فنون سب میں ہر نوع کے DOGMAS کے

---

کہیں بھاگ نہ سکے۔ میں اقرار کرتا ہوں کہ اگر میں اپنے لڑکے کو تاختم قرآن رخصت پہلے جاؤں تو زرضمانت مبلغ ایک ہزار روپے قاری عبدالعزیز کے پاس رکھوں گا اور جب رخصت سے واپس پہنچاؤں گا تو زرضمانت واپس لوں گا۔ اگر لڑکا بھاگ گیا تو اسے واپس پکڑ لاؤں گا اور اگر واپس نہ لایا تو قاری صاحب کو یہ اختیار حاصل ہوگا کہ وہ زرضمانت اور سامان ضبط کرلیں۔ یاد رہے کہ گزشتہ دنوں اس دینی مدرسہ کے دو طلبا بیڑیاں کاٹ کر ان بیڑیوں سمیت سپرنٹنڈنٹ پولیس بھکر کے روبرو پیش ہوئے تھے۔ انھوں نے مدرّس پر انھیں اور ان کے علاوہ بہت سے طلبا کو حبس بے جا میں رکھنے کا الزام لگایا تھا۔ انھوں نے مزید زیادتیوں کا بھی ذکر کرتے ہوئے مدرس کے خلاف حدود آرڈی ننس کے تحت کارروائی کا مطالبہ کیا تھا۔ جس پر سپرنٹنڈنٹ پولیس نے ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ پولیس کو تحقیقاتی آفیسر مقرر کیا تھا جس پر مدرسہ کے قاری نے مندرجہ بالا وضاحتیں کیں۔ یاد رہے کہ اس مدرسہ میں طلبہ کے پیروں میں بیڑیاں ڈال کر اس کے ساتھ ایک بیس سیر وزنی لکڑی کا ٹکڑا باندھ دیا جاتا ہے اور طلبہ کو نقل و حرکت کرنے کے لیے یہ ٹکڑا کندھے پر اٹھانا پڑتا ہے۔"

خلافِ اعلانِ جنگ کر دیا اساتذہ کی غلطیاں نکالنا اور معاصرین پر نکتہ چینی کو بھی اس نفسیاتی الجھاؤ کی صورت میں سمجھا جا سکتا ہے۔

سرسید نے مذہب اور زندگی میں عقلیت کی جس تحریک کا آغاز کیا تھا میں سمجھتا ہوں نیاز فتح پوری پر پوری آب و تاب کے ساتھ اس کا خاتمہ ہو گیا بلکہ جہاں تک کٹر عقل پرستی اور اس سے جنم لینے والے بے رحم استدلال کا تعلق ہے تو شاید نیاز فتح پوری سرسید سے بھی کچھ زیادہ ہی تیز تھے اگرچہ جوش ملیح آبادی بھی عمر بھر مذہبی اقدار کا باغی اور مسلّمات کا منکر رہا مگر اس کی نفسیاتی الجھن ایڈی پس والی تھی (ملاحظہ ہو راقم کا مقالہ "جوش کا نفسیاتی مطالعہ")۔ پھر جوش کے پاس نیاز جتنا متنوع علمی مطالعہ بھی نہ تھا جبکہ نیاز نے تو تمام علم کا رُخ ہی اس طرف موڑ دیا تھا۔ علامہ اقبال کی صورت میں ہمیں ایک اور مفکر بھی ملتا ہے جو ملائیت کے سخت خلاف تھا۔ (بلکہ ان پر تو کفر کا فتویٰ بھی لگ گیا) لیکن ان کا فلسفیانہ شعور اور اس سے بھی بڑھ کر وہ وجدانی قوت جو انھیں عشق نے تفویض کی تھی انھیں مذہب کا باغی نہیں بننے دیتی اس لیے اقبال کا مذہب حرکی پر قوت اور فعال ہے مُلّا والا جامد نہیں۔

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو نیاز فتح پوری اس عقل پرست انسان کی تصویر پیش کرتے ہیں جو ہر چیز اور ہر مسئلے کے حل کے لیے عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جبکہ بقولِ اقبالؔ :

عقل گو آستاں سے دور نہیں اس کی تقدیر میں حضور نہیں

یوں دیکھیں تو علامہ اقبال کے نقطۂ نظر سے نیاز فتح پوری کا عالم بھی "لینن" جیسا نظر آتا ہے جو خدا کے حضور یہ عقلی جواز پیش کرتا ہے :

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں نے نیاز فتح پوری کو ملحد یا دہریہ قرار دے دیا ہے۔ نہ وہ ایسے تھے اور نہ میں یہ ثابت کر رہا ہوں۔ میں تو ان کے اس عمومی رویّے کی طرف اشارہ

کر رہا ہوں کہ اُن کی سوچ آزاد تھی اور وہ حریتِ فکر کی اس نعمت سے بہرہ ور تھے جس کی اساس منطقی استدلال پر استوار ہوتی ہے۔

نیاز کے استدلال کے نتیجے غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ ان کی منطق میں کجی بھی ہو سکتی ہے۔ انھوں نے عقلیت کے ضمن میں بعض افراد یا تصورات کے بارے میں متشددانہ رویہ بھی اپنایا ہوگا۔ انھوں نے بعض امور کے بارے میں نہ صرف غلط نتائج نکالے ہوں گے بلکہ ردِ عمل کی شدت کی بنا پر ان کی درستی پر شدید اصرار بھی کیا ہوگا۔ یہ سب دُرست اور تسلیم۔ لیکن ان سب کے پیچھے جو حرّیتِ کردار اور جُراتِ اظہار ملتی ہے اس کی کسی طرح سے بھی اہمیت کم نہیں ہوتی اور میں سمجھتا ہوں کہ نیاز کی تخلیقی شخصیت میں اسے قوی ترین محرک کی حیثیت حاصل رہی ہے اور اس سے ہم مضمون کے عنوان کی طرف واپس آتے ہیں :

کیا آج نیاز فتح پوری کی ضرورت ہے ؟

ہمارے ہاں جس طرح سے مُلّائیت نے مذہب کے حرکی پہلوؤں کو پسِ پُشت ڈال کر اسے ایک جامد DOGMA کی صورت میں پیش کیا ہے اور اس کے نتیجے میں مذہب کے نام پر جس طرح سے منفی رویوں کو فروغ دیا جاتا ہے، وہ اتنا واضح ہے کہ اس کے بارے میں صراحت کی ضرورت نہ ہونی چاہیئے۔ لوگوں کی اکثریت ان باتوں کو سمجھتی تو ہے لیکن خوف آمیز مصلحت کی بنا پر خاموشی میں عافیت تلاش کرتی ہے۔ نیاز فتح پوری کے علم، تنقید، شاعری، افسانے سب کو بھول جائیے، مگر کیا اس کی جراتِ کردار اور جُراتِ اظہار فراموش کرنے کی چیزیں ہیں؟ نہیں۔ بلکہ آج کل تو ان کی ضرورت اور بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے۔ اس لیے اگر کوئی مجھ سے سوال کرے کہ کیا آج نیاز فتح پوری کی ضرورت ہے؟ تو میں بلا جھجک غیر مشروط اثبات میں جواب دے سکتا ہوں۔

# مولانا ظفر علی خاں بطورِ مُترجم

اگر دیکھا جائے تو اُردو ادب میں کئی امور کے لحاظ سے تراجم کی اساسی حیثیت نظر آتی ہے۔ ہر چند کہ اُردو میں اعلیٰ ترین تخلیقی صلاحیتوں کے حامل فنکاروں کی کبھی بھی کمی نہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ لاتعداد اہلِ قلم نے ترجمہ کے ذریعے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کرتے ہوئے گلشنِ اُردو کو بدیسی پھولوں کی EXOTIC خوشبو سے روشناس کرایا۔ تراجم کوئی آج کا ادبی وقوعہ نہیں ہیں، بلکہ تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے جب سے اُردو کو وسیلۂ اظہار بنایا گیا، اسی وقت سے تخلیق کے پہلو بہ پہلو تراجم بھی نظر آتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بعض اوقات تو تراجم نے تخلیقات کے لیے راہنما ستارے کا کام بھی کیا ہے۔ جب مشہور صوفی شیخ سعد اللہ گلشن نے ولی کو فارسی خیالات سے استفادے کا مشورہ دیتے ہوئے یہ کہا تھا کہ فارسی مضامین کو اپنی غزل میں استعمال کرو تو درحقیقت یہ تراجم ہی کی بات تھی۔ چنانچہ ولی سے لے کر غالب تک لاتعداد شعرا نے فارسی مضامین کو اُردو غزل میں منتقل کیا۔

سجاد حیدر یلدرم کی کمائی تراجم کی ہے۔ چنانچہ "خیالستان" کی بیشتر معروف تحریریں ترکی افسانوں پر استوار ہیں۔ یلدرم کی صورت میں ترجمہ تخلیق کی سطح پر نظر آتا ہے۔ کیونکہ انھوں نے ان افسانوں کے تراجم میں کرداروں کو اپنے ماحول اور کلچر کا جامہ پہنا دیا ہے۔ یہ وہی کام ہے جو ان سے صدی بیشتر میر امن "باغ و بہار" میں کر گزرے تھے۔

ادھر جب سعادت حسن منٹو کو دیکھتے ہیں تو ان کا ابتدائی کام روسی فکشن کے تراجم پر مبنی نظر آتا ہے۔ منٹو نے روسی ادب کے اس التزام سے تراجم کیے کہ جب "ہمایوں" کا روسی نمبر نکالنے

کا منصوبہ بنایا گیا تو اسکی تدوین کے لیے منٹو سے کہا گیا۔

الغرض اُردو میں ترجمے کی روایت نہ صرف یہ کہ بے حد قدیم اور پختہ ہے، بلکہ اس میں تنوع سے صد رنگی بھی ملتی ہے۔ اس صد رنگی سے ذہن میں ایک اور صد رنگ شخصیت کی تصویر اُبھرتی ہے، اور یہ ہیں مولانا ظفر علی خاں۔

قومی راہنما، بے باک صحافی، شعلہ بیان مقرر، قادر الکلام اور پرگو شاعر، اور ان سب پر مستزاد شخصی خوبیاں اور ذات کی کشش۔ یہی نہیں بلکہ ان تمام پہلوؤں میں یکتا اور منفرد استنے کہ ہر پہلو پر جتنا چاہو لکھ لو۔ لکھ لوکیا، لکھا جا چکا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ مولانا کی علمی شخصیت کے متنوع پہلو اُجاگر کرنے میں زیادہ تر زور ان کی شاعرانہ حیثیت اور صحافتی کارناموں پر دیا گیا ہے۔ بطور مترجم ان کی اہمیت پر روشنی ڈالنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ حالانکہ مولانا نے علمی اور افسانوی دونوں طرح کی کتابوں کے تراجم ہی نہیں کیے، بلکہ اس زمانہ میں کیے جب ابھی انگریزی ادبیات سے روشناسی صرف خواص تک محدود تھی۔ میرا یہ مختصر مضمون اگرچہ جامع تو نہیں، تاہم فرضِ کفایہ ادا کرنے کی حیثیت سے اس کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اُردو فکشن خود رو نہ تھی، بلکہ یہ انگریزی کی مرہونِ منت ہے۔ انگریزی اثرات نے دو طرح سے ظہور پایا۔ ایک بالواسطہ اور دوسرے بلاواسطہ۔ بلاواسطہ اثرات براہِ راست انگریزی ادب کے مطالعے کا نتیجہ تھے، جبکہ بالواسطہ اثرات تراجم کے مرہونِ منت تھے۔ اگر ان اثرات کی قدامت کا تعین مقصود ہو تو بلاشبہ تراجم بنیادی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ لاہور میں پنجاب بک ڈپو کا قیام (جہاں مولانا حالی بھی ملازم رہے) اور حیدرآباد دکن میں دارالترجمہ، یہ اور اس نوع کے دیگر ادارے تراجم کے فروغ کا باعث بنے۔ مولانا ظفر علی خاں کی ترجمہ نگاری بھی حیدرآباد کی ملازمت کے باعث تھی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ گزشتہ صدی کے اختتام پر مولانا ظفر علی خان علمی وادبی کتابوں کے تراجم کر رہے تھے۔ اس زمانے کا ایک یادگار ترجمہ "معرکہ مذہب و سائنس" ہے جو WILLIAM DRAPER کی کتاب A HISTORY OF CONFLICT

BETWEEN SCIENCE AND RELIGION کا ترجمہ ہے۔ یہ ۱۸۹۵ء میں طبع ہوئی تھی۔

دیگر علمی تراجم میں سے اہم یہ ہیں :

"خیابانِ فارس" (۱۹۰۲ء) یہ وائسرائے ہند لارڈ کرزن کی تالیف PERSIAN AND PERSIAN QUESTION کی جلد اول کا ترجمہ ہے۔ ۶۱۲ صفحات کی اس ضخیم کتاب میں تصاویر، نقشے اور چارٹ وغیرہ بھی موجود ہیں۔ یہی نہیں بلکہ خود مولانا نے جابجا حواشی بھی قلم بند کیے ہیں، جس سے کتاب کی افادیت میں مزید اضافہ ہو گیا۔

"ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر" (۱۹۱۱ء) علامہ اقبال کی اس مشہور تقریر کا ترجمہ ہے جو علامہ نے ۱۹۱۱ء میں علی گڑھ میں کی تھی۔

"سید جمال افغانی" (۱۹۱۱ء) چھتیس صفحات پر مشتمل یہ رسالہ دراصل آئی جی براؤن کی کتاب PERSIAN REVOLUTION کے پہلے باب کا ترجمہ ہے۔

ان تراجم کے عنوانات سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ مولانا نے اپنے عہد کے مسلمانوں کو درپیش ذہنی مسائل کا حل پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ سرسید کی عقلیت نے جن مباحث کو جنم دیا، ان میں سے اہم ترین مذہب بمقابلہ سائنس کا تنازع تھا۔ سو اس تناظر میں "معرکۂ مذہب و سائنس" خصوصی اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ ادھر علامہ اقبال اور جمال الدین افغانی "ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے" کا مشترک خواب دیکھنے والے تھے۔ چنانچہ ایک ہی سال میں جمال الدین کی شخصیت اور افکار اور علامہ اقبال کی اہم ترین (بلکہ حوالے کی چیز قرار پانے والی) تقریر کا ترجمہ خاصا معنی خیز ہے۔ ایک خواب دیکھتا ہے، دوسرا اشعار میں اس خواب کی تعبیر پیش کرتا ہے۔ اور مولانا ان دونوں کو اُردو دان دنیا کے سامنے لاتے ہیں۔ "ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر" کا ترجمہ تو اس لحاظ سے بھی خصوصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ علامہ اقبال کی اصل تقریر مدت تک نایاب رہی۔ اس لیے ہر جگہ مولانا کے ترجمے ہی کا

حوالہ دیا جاتا۔ یوں دیکھیں تو یہ ترجمہ "اقبالیات" میں گرانقدر اضافہ قرار پاتا ہے۔

مولانا ظفر علی خان کی زبان دانی کا تذکرہ ہوتا ہے تو یہ بات ان کی اُردو کے حوالے سے ہوتی ہے۔ حالانکہ اُردو کے ساتھ ساتھ مولانا کو انگریزی پر بھی عبور تھا، جس کا ثبوت مولانا شبلی نعمانی کی "الفاروق" کے انگریزی ترجمے OMER THE GREAT سے لگایا جا سکتا ہے۔ انھوں نے یہ ترجمہ ۱۹۱۰ء میں کیا تھا۔ شبلی نعمانی کی عالمانہ نثر، تاریخ کا تحقیقی موضوع اور حضرت عمر فاروق رضؓ جیسی عظیم شخصیت، ظاہر ہے کہ ایسی کتاب ہر شخص کے قابو میں نہ آنے والی تھی۔ مگر مولانا ظفر علی خان نے نہ صرف یہ کہ ترجمے کا حق ادا کیا، بلکہ انگریزی پر اپنی عالمانہ دست گاہ کا سکّہ بھی بٹھا دیا۔ اس لحاظ سے تو وہ مولانا محمد علی جوہر کے ہم پلّہ ہو جاتے ہیں، جنھوں نے اُردو اور انگریزی دونوں میں اپنے قلم کے جوہر دکھائے۔ یہ ترجمہ ۱۹۳۹ء میں شیخ محمد اشرف کشمیری بازار لاہور نے شائع کیا۔ انگریزی ترجمے کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمائیے:

After the ratification of treaty, Omar proceeded to Jerusalem. The hoofs of the horse which he rode were worn to tenderness and the animal limped painfully. Omar dismounted on seeing its sorry condition. His men brought him a fine courser the Turkish breed. The animal was high-mettled and fiery. As Omar mounted it, it began to prance on which he cried out: "Miserable thing! Whence this vain and haughty amble?" Thus saying he alighted and pursued his way on foot. As he entered the environs of Jerusalem, Abu Obaida and other officers of the army came forth to bid him welcome. The poorness of Omar's shabby attire and the tattered condition of his scrubby equipage put the Muslims to shame and their sense of self-respect received a shock when the galling idea crossed their minds as to what the christians would think of them on beholding their chief. (Omar the Great).

لیکن علمی کتب کے ان تراجم کے بعد جب ہم فکشن کے تراجم دیکھتے ہیں تو بہت افسوس ہوتا

ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ تراجم ان کے معیار سے گرے ہوئے ہیں، بلکہ اس لیے کہ انھوں نے انگریزی کی ان کہانیوں اور ناولوں کو لیا جو مقبولِ عام ہونے کے باوجود ادبِ عالیہ میں شمار نہ ہو سکتے تھے۔ یہ درست ہے کہ اس صدی کے آغاز میں آج کے قارئین کی مانند عوام کا ادبی مذاق کوئی اتنا زیادہ پختہ اور شستہ نہ تھا، اس لیے اگر انھوں نے بھی ناشرین کی خواہش کے احترام میں مہمات اور درباری سازشوں پر مبنی پُراسرار کہانیوں کے تراجم کیے تو ٹھیک ہی کیا۔ تاہم اگر بہتر ادب پاروں پر بھی توجہ کی ہوتی تو زیادہ بہتر ہوتا۔ بالخصوص انھوں نے "اسرارِ لندن" ——— (MYSTERIES OF THE COURT OF LONDON) کے سلسلے میں جو محنت کی وہ لاحاصل ثابت ہوئی۔ اس صدی کے آغاز (۱۹۰۰ء) میں انھوں نے رائیڈر ہیگرڈ کے مہاتی ناول PEOPLE OF THE MIST کا ترجمہ "سیر ظلمات"[1] کے نام سے کیا۔ کیا اچھا ہوتا اگر انھوں نے اس کی بجائے (یا اس کے ساتھ ساتھ) اس کے شہرۂ آفاق ناولوں SHE اور RETURN OF SHE کا ترجمہ کیا ہوتا۔ بعد میں ان دونوں کتابوں کے تراجم منشی خلیل الرحمٰن (عذرا اور عذرا کی واپسی) اور تیرتھ رام فیروزپوری؟ (شمسہ اور شمسہ کی واپسی) نے کیے۔

ان کے علاوہ مولانا ظفر علی خان نے ایڈگر ایلن پو کے افسانے "میری عینک" (۱۹۲۱ء) اور رڈیارڈ کپلنگ کے تراجم بھی کیے، اور ادبی لحاظ سے آج انھی کی اہمیت ہے۔ انھوں نے موخر الذکر کی کتاب THE JUNGLE BOOK کا ۱۹۰۱ء میں "جنگل میں منگل" کے نام سے جو ترجمہ کیا موضوع کی دلچسپی اور رواں اسلوب کی بنا پر وہ خاصے کی چیز ہے۔

بحیثیت مجموعی مولانا کے تراجم کا جائزہ لینے پر ان کے "تخلیقی مترجم" ہونے کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یعنی وہ لکھی پڑھی مار کر محض ترجمہ کرنے کے برعکس اس میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا رس بھی شامل کرتے جاتے تھے۔ انھیں زبان کا جو گہرا شعور حاصل تھا، انھوں نے اس سے بھی ہر موقع پر فائدہ اٹھایا ہے۔

---

[1] ایک ناشر نے یہ ترجمہ "دُخترِ شب" کے نام سے طبع کیا ہے۔

ان سب پر مستزاد ان کا شاعر ہونا ہے۔ شاعر کو اور کچھ آتا ہو یا نہ، اسے لفظوں کا نبض شناس ضرور ہونا چاہیے۔ اور الفاظ کی اسی نبض شناسی کو مولانا ظفر علی خاں کے تراجم کی اہم ترین خصوصیت قرار دیا جا سکتا ہے۔ خود مولانا کو بھی اس کی اہمیت کا احساس تھا۔ چنانچہ "جنگل بک" کا "جنگل میں منگل" نام رکھنے کی وضاحت یوں کرتے ہیں :

" جنگل میں منگل جو اس کتاب کے ترجمے کا نام ہے، گویا اُردو زبان میں ایک دوسری چھوٹی سی نئے طرز کی انوارِ سہیلی ہے۔ یہ نام شاید مشکل پسند طبیعتوں کو اچھا نہ معلوم ہو، اور میرے ایک کرم فرمانے اس نام پر یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ اس کو سن کر یہ خیال پیدا ہوتا ہے یہ کوئی ناٹک کی کتاب ہے۔ لیکن اول تو ناٹک میرے نزدیک فی نفسہٖ کوئی بُری چیز نہیں، اور دوسرے میں یہ نہیں چاہتا کہ ایک ایسی کتاب کو جس میں وحوش و طیور کے حالات ہیں اور جس کے موجودہ نام سے اس کا موضوع ایک حد تک ظاہر ہوتا ہے "پرتوِ خورشید" یا "کوکبِ درخشاں" یا کسی اور طرح کے نام سے موسوم کر کے :

پوچھی زمین کی اور کہی آسمان کی

کا مصداق بنوں۔ "دی جنگل بک" کا ایک اور صحیح ترجمہ عربی میں "کتاب البادیہ" ہو سکتا تھا۔ لیکن یہ بھی ثقل سے خالی نہیں، اور اس سے مجھے اُمید ہے کہ اکثر لوگ اسی نام یعنی "جنگل میں منگل" کو پسند کریں گے۔"

مولانا کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ وہ بہت تیز رفتاری سے شعر کہتے تھے۔ اتنے کہ چراغ حسن حسرت کے بقول حقے کے فی کش کے حساب سے شعر کہتے تھے۔ لیکن "جنگل میں منگل" کے دیباچے سے نثر میں بھی ان کی تیز رفتاری کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے بقول :

" میں نے اس کتاب کو جو قریب چار سو صفحات کی ہے، ایک مہینے سے کچھ زیادہ عرصے میں ختم کیا ہے۔"

لیکن یہ تیزیِ طبع محض کام کی تیزی نہیں، کیوں کہ اس میں ان کا فنی شعور بھی شامل ہے۔

اسی دیباچے سے اس امر کا بھی احساس ہو جاتا ہے کہ مولانا ترجمے میں اصل کی خوبیاں برقرار رکھنے کو کتنی اہمیت دیتے ہیں۔ یعنی وہ یہ تو چاہتے تھے کہ ترجمہ اُردو روزمرہ اور محاورے کے مطابق ہو لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اصل عبارت کا مزاج بھی برقرار رکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ اس لیے کہ ہر مصنف کا اسلوب اپنی الگ بو باس رکھتا ہے، اور یہی امر مولانا نے تراجم کے ضمن میں ملحوظ رکھا ہے۔ علمی کتابوں میں اس کے بغیر کام چل سکتا ہے، کیونکہ عالمانہ اور استدلالی نثر میں جذبات و احساسات کی آمیزش نہیں ہوتی، اس لیے ان کے ترجمے میں اتنی دقت نہیں ہوتی۔ لیکن تخلیقی اور تخیلی نثر کی اپنی ایک خاص خوشبو ہوتی ہے، اور ایک تخلیقی مترجم ہونے کی بنا پر مولانا ظفر علی خاں اسلوب کی خوشبو کو ترجمے میں منتقل کرنے کی اہمیت سے آگاہ ہیں، اسی لیے تو انھوں نے دعویٰ کیا ہے :

" جب اس امر کو ملحوظ رکھا جائے کہ رڈیارڈ کپلنگ کا طرزِ تحریر اس لحاظ سے کہ وہ بازاری محاورات[1] کو اعلیٰ درجے کے روزمرہ کے ساتھ کمال خوش اسلوبی سے ملا دیتا ہے، ایک نرالا رنگ لیے ہوتا ہے اور اسی لیے اُردو میں اس کا وہی زور قائم رکھنا جو اصل انگریزی میں ہے، ایک مشکل کام ہے۔ تو مجھے امید پڑتی ہے کہ میرے ناظرین میری محنت اور جانفشانی کی داد دیں گے۔"

مولانا کے ترجموں کی یہ ایسی خصوصیت ہے جس کی ہر عہد کے ناظرین داد دیں گے۔ مولانا ظفر علی خاں کے ترجمے کا ایک نمونہ "تو لہ بھر ریڈیم" سے پیش کیا جاتا ہے۔ صرف اسی ایک مثال سے ان کی فنی مہارت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اگر ہمیں یہ معلوم نہ ہو کہ یہ کہانی ترجمہ کی گئی ہے تو بھلا اسے طبع زاد سمجھنے میں کون سا امر مانع ہو سکتا ہے؟ ملاحظہ کیجیے :

" یہ کہہ کر اس نے دروازہ کھولا۔ کمرے میں اندھیرا تھا۔ پروفیسر سخت متعجب ہوا، اور دل میں کہنے لگا " یہ ریڈیم کہاں غائب ہو گیا؟ کہیں حقیقت میں نکل ہی تو نہیں گیا؟ آگے بڑھ کر

---

[1] بازاری محاورات سے غالباً COLLOQUIAL مراد ہے۔

اس نے چاہا کہ بٹن دبائے تاکہ کمرے میں بجلی کی روشنی ہو جائے۔ اس نے قدم اندر رکھا کہ دروازہ بڑے زور سے بند ہو گیا۔ پروفیسر نے کمرا روشن کر کے چاروں طرف نظر دوڑائی مگر نہ قیدی تھا نہ ریڈیم۔ اسی وقت ٹیلیفون کی گھنٹی بجی اور آواز آئی :

"کیا جناب اندر تشریف رکھتے ہیں ؟

پروفیسر: (محوِ استعجاب ہو کر)، مارکھم تم ہو ؟

میجر : جناب والا ہاں۔ خاکسار حاضر ہے۔ آپ کی عمر کیا ہے ؟

پروفیسر : تمہارا سر ہے۔

میجر : جناب پروفیسر صاحب، برہم نہ ہوجیے۔ آپ کی حرارتِ غریزی کتنے درجے ہے ؟ مقیاس الحرارت ٹیلیفون کے پاس ہے۔ براہِ کرم زبان کے نیچے لگائیے اور جیب سے گھڑی نکال کر نبض کی رفتار بھی بتائیے۔

پروفیسر: نابکار، ملعون، چور، بدمعاش۔ تو ہمارا مذاق اُڑاتا ہے ؟

میجر : جناب عالی، آپ کی گفتگو پایۂ ثقاہت اور درجۂ تہذیب سے گری ہوئی ہے۔

پروفیسر: ابے اوپاجی، سُنتا ہے کہ نہیں ؟ اگر تو نے فوراً دروازہ نہ کھولا تو میں تجھے پولیس کے حوالے کر دوں گا۔

میجر : جناب عالی، پولیس یہاں کہاں۔ سوائے اس خاکسار کے اور یہاں کوئی بھی نہیں ہے۔"

مولانا نے جہاں نثری تراجم میں کمالِ فن دکھایا، وہاں انھوں نے شعری تراجم میں بھی اپنی فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جو مصنف کی نثر میں آجاتے تھے اور اس متن کا حصہ تھے۔ اب اگرچہ ان اشعار کی ادبی اہمیت تو نہیں لیکن مولانا کے شعری تراجم ہونے کی بنا پر ان کا مطالعہ باعثِ دلچسپی بن سکتا ہے۔

"جنگل میں منگل" میں سے اس انداز کی ایک مثال پیش ہے :

چھاگئی صفحۂ گیتی پہ شبِ تیرہ و تار
سو گئے زاغ و زغن اور ہوا شیر ہشیار
گھسے ڈھوروں کے سبھی بند ہوئے باڑوں میں
پو پھٹنے تک عمل اپنا ہے کھلی چھٹی ہے
زور و قوت کے دکھانے کی گھڑی آپہنچی
ہوگئے ناخن و چنگال سے ہم بھی تیار

(جنگلی درندوں کا رات کے وقت کا گیت)

مولانا ظفر علی خاں نے ایڈگر ایلن پو کی ایک پُر اسرار کہانی کا "سنہرا گھونگھا" کے نام سے ۱۹۲۱ء میں، سرورق کی عبارت کے بموجب "سلیس و بامحاورہ اُردو میں ترجمہ کیا۔ پو کی یہ کہانی تحیّر اور تذبذب سے مالا مال ہے اور اسے آج بھی دلچسپی سے پڑھا جاسکتا ہے۔ مولانا ظفر علی خاں نے ترجمہ کیا کیا، گویا اسے خود ہی لکھ ڈالا۔ ملاحظہ ہو ایک مثال :

" یہاں آپ کی منطق میری سمجھ میں نہیں آئی۔ کیا کھوپڑی کی بائیں آنکھ بھی اس کے بائیں ہاتھ کی طرف ہے ؟ ہاتھ ہی سے اگر آنکھ کا پتا چلتا ہو تو ہاتھ واتھ تو یہاں کوئی نہیں۔ لیکن میں اٹکل سے آپ ہی معلوم کیے لیتا ہوں کہ بائیں آنکھ اس کھوپڑی کی کہاں ہے۔ جی ہاں معلوم ہوگئی۔ اب بتائیے کیا کروں ؟"

بھلا اس سے بڑھ کر سلیس اور بامحاورہ ترجمہ اور کیا ہوسکتا ہے ؟

# تخلیقی تعطّل

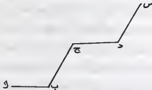
جس طرح بڑے سے بڑے تخلیقی فن کار کی تخلیقات میں بلحاظِ معیار یکسانیت کی بجائے "نشیب و فراز" ملتے ہیں اسی طرح کسی صنف یا بحیثیتِ مجموعی تمام ادب میں بھی معیار کی یکساں بلندی نہیں ملتی۔ اسے یوں سمجھیے کہ جب سلسلۂ کوہ پر نگاہ ڈالتے ہیں تو وہاں چھوٹی بڑی پہاڑیوں کے پہلو بہ پہلو بڑے اور بلند قامت پہاڑ بھی نظر آتے ہیں۔ دُور سے یہ چھوٹی بڑی چوٹیاں مل کر اگرچہ نشیب کو جُھکتے اور فراز کو اُٹھتے خطِ مسلسل کا منظر پیش کرتی ہیں لیکن سب جانتے ہیں کہ یہ چوٹیاں باہم پیوست نہیں ہوتیں بلکہ ان میں گہری کھائیاں اور نشیب بھی ہوتے ہیں۔ اور ادب کی تاریخ بھی ایسے ہی تخلیقی نشیب و فراز کا منظر پیش کرتی ہے۔ اگر ایک طرف انفرادی سطح پر تخلیق کار کی ذہنی کاوشوں میں بلند معیار اور "کم عیار" کی صورت میں بلندی اور پستی نظر آتی ہے تو دوسری طرف جب یہی تخلیق کار بحیثیتِ مجموعی کسی مخصوص صنف سے تخلیقی دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں یا کسی تصورِ ادب یا کسی مخصوص دبستان کے ساتھ تخلیقی وابستگی اختیار کرتے ہیں تو یہاں بھی تخلیقات کے مجموعی معیار میں مدوجزر نظر آتا ہے۔ تاریخِ ادب کے مجموعی مطالعے سے بھی اس امر کی توثیق ہو جاتی ہے۔ بعض ادوار ایسے آتے ہیں کہ فضائے تخلیق میں جیسے بجلی کے کوندے سے لہرا جاتے ہیں اور ایسے اصحابِ تخلیق نظر آتے ہیں جو کسی مخصوص صنف میں ترقّی کے گراف کے عمودی سفر میں تیزی پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسا ایک صنف میں بھی ہوتا ہے اور ایک سے زائد اصناف میں بھی معیار کی بلند ہوتی چوٹیوں کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

یہ ارتقائی عمل کچھ مدت تک جاری رہتا ہے اور پھر اس میں سُست رفتاری

شروع ہوجاتی ہے، حتیٰ کہ گراف کا عمودی سفر اُفقی رُخ اختیار کرنے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات اتنا واضح ہوتا ہے کہ ہائی جمپ کی مثال ذہن میں آتی ہے۔ جس طرح ہائی جمپ لگانے والا دُور سے دوڑتا آتا ہے اور پھر پول کے قریب پہنچ کر اس کی رفتار میں اتنی تیزی آجاتی ہے کہ وہ اس تیزی کی توانائی میں (بانس کے ذریعے سے) بلند سے بلند تر ہوجاتا ہے اور پھر جیسے ہی تیزی کی پیدا کردہ توانائی ختم ہوتی ہے تو وہ ایک قوس کی صورت میں نیچے آجاتا ہے۔ کھلاڑی کتنا ہی ماہر کیوں نہ ہو اور اس کا بانس کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو مگر وہ بلندی کی ایک خاص حد سے اُونچا نہیں اُٹھ سکتا۔ اس لیے کہ اسے اُونچا اُٹھانے والی داخلی توانائی صرف اتنی ہی سکت کی متحمل ہوسکتی ہے۔ جسمانی قوت، مہارت اور فن پر عبور بھی داخلی توانائی کی سکت میں اتنا اضافہ نہیں کرسکتے۔ کچھ یہی عالم تخلیق کار کا نظر آتا ہے۔ وہ بھی اپنی تخلیق کے بلند معیار کی صورت میں کسی خاص صنف میں "ہائی جمپ" لگانے کی کوشش کرتا ہے اور کھلاڑی کی مانند اس مقصد کے لیے اُسے بھی تخلیقی توانائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ مزید برآں وہ کتنی ہی کوشش کرے اور اسلوب اور تکنیک میں کتنی ہی مہارت کیوں نہ حاصل کرلے مگر اس کی تخلیقی توانائی اس کی تخلیق میں معیار کی ایک خاص حد تک ہی بلندی پیدا کرسکے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود تخلیقی توانائی اس کے اسلوب اور تکنیک پر بھی تو اثر انداز ہوتی ہے۔ یوں دیکھیں تو افلاطون کی "میوز" اور غالب کی "نوائے سروش" تخلیق کار کی تخلیقی توانائی کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔

جب کسی زمانے میں تخلیقی توانائی سے بھرپور ایک یا بعض اوقات ایک سے زائد ایسے تخلیق کار ہائی تخلیق نظر آتے ہیں تو ایک مرتبہ پھر تخلیقات کے حوالے سے اصناف کی ترقی کے عمل میں تیزی پیدا ہوجاتی ہے جس کے نتیجے میں تخلیقی ترقی کا گراف پھر سے عمودی سفر کا آغاز کرتا ہے۔ بعض اوقات تخلیقی ترقی کا یہ سفر نسبتاً سست رفتار ہوتا ہے تو کبھی اس میں اچانک تیزی پیدا ہوجاتی ہے۔ یہ سب انفرادی تخلیق کاروں کی تخلیقی توانائی کی شدت میں کمی بیشی کی بنا پر ہوتا ہے۔

تخلیقی توانائی کی تیزی اور سست رفتاری کے عمل کو نفسیات میں آموزش کی جانچ کے لیے وضع کیے گئے گراف کی مدد سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔




و سے ب تک آموزش کے عمل کا آغاز ہے۔ اس لیے آموزش میں ابھی تیز رفتاری نہیں آئی۔ ب سے ج تک آموزش کے عمل میں تیزی پیدا ہو چکی ہے اس لیے خطِ عمودی سفر میں ہے۔ د سے ج تک خط اُفقی ہے اس لیے کہ بوجوہ آموزش کے عمل میں تعطل پیدا ہو چکا ہے ٹھہراؤ کے اس وقفے کو اصطلاح میں "پلیٹو" کہتے ہیں۔ د سے س تک پھر آموزش کے عمل میں تیز رفتاری آچکی ہے لہٰذا خط پھر عمودی سفر میں ہے۔ الغرض، اسی طرح آموزش کے عمل میں تیزی اور ٹھہراؤ کے مدو جزر آتے ہیں۔

اگرچہ نفسیات میں یہ طریقہ آموزش پیمائی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے لیکن اسی انداز پر متنوع افعال اور ان سے وابستہ کارکردگی میں تیزی اور سستی کو سمجھنے کے لیے یہ طریقہ بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ اگر اس نقشے کو تخلیق پیما بنا یا جائے تو اس کی امداد سے کسی حد تک ادب میں تخلیق کے عمل میں تیزی، سستی اور ٹھہراؤ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ آموزش میں ٹھہراؤ کے جس وقفے کو پلیٹو کی اصطلاح سے واضح کیا گیا اسے تخلیقات کے لحاظ سے "تخلیقی تعطل" قرار دیا جا سکتا ہے۔ یعنی وہ دورِ حیات جب معاشرے میں تخلیقی اعتبار سے ٹھہراؤ یا جمود کا منظر نظر آتا ہے۔ اسے (کسی حد تک) کئی منزلہ عمارت کی سیڑھیوں کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ مخصوص تعداد میں سیڑھیاں چڑھنے کے بعد ہموار سطح آتی ہے جس کے ذریعے سے رُخ موڑ کر دوسری منزل کی سیڑھیوں کا آغاز

ہوتا ہے۔ پھر ہموار سطح آتی ہے۔ پھر رُخ مڑتا ہے اور تیسری منزل کی سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں۔ عام زندگی میں آموزش کے مشابہ اور بھی کئی اعمال میں ترقی کی رفتار کو اس مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔

البتہ ایک بات ہے کہ تخلیق اور تخلیقی عمل کے مطالعے کے لیے یہ مثال موزوں ہونے کے باوجود بھی شاید اتنی سُود مند نہ ثابت ہو سکے۔ اس لیے کہ تخلیق اور تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے چکر دار سیڑھیوں (SPIRAL) کی مثال زیادہ موزوں نظر آتی ہیں۔ جس طرح چکردار سیڑھیاں دم لینے کا دقفہ مہیا کیے بغیر بلند سے بلند تر ہوتی جاتی ہیں، اسی طرح تخلیقی عمل بھی تخلیق کار کو تخیل کے بلند سے بلند ترین گوشوں تک لے جا سکتا ہے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ جس طرح سیڑھیاں چڑھنے والے کا دم پھُول جاتا ہے اور وہ کہیں نہ کہیں دم لینے پر مجبور ہو جاتا ہے، اسی طرح تخلیق کار بھی اپنی تخلیقی توانائی کی مناسبت سے تخلیقی عمل کے ذریعے بلندیوں کا سفر کرتا ہے۔ اسی لیے تو کوئی عمر بھر ایک پائیدان پر رُکا نظر آتا ہے، کوئی دُوسری پر تو کوئی تیسری پر۔ جبکہ ان لاتعداد لکھنے والوں کو ایک ہی جست میں نیچے چھوڑ جانے والا میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کبھی کبھی نظر آتا ہے۔

تخلیق اور تخلیقی تعقّل کے ضمن میں بنیادی اہمیت کا یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہے کہ تخلیقی ترقی یا تخلیقی تعقّل کی پیمائش کے لیے تخلیق اور محض تحریر میں امتیاز لازم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تخلیق میں تعقّل ہو سکتا ہے، لیکن لکھنے کے عمل میں نہیں۔ حتیٰ کہ تخلیقی تعقّل کے عہد میں بھی تحریریں معرضِ وجود میں آتی رہتی ہیں۔ ہر عہد میں لاتعداد قلم کار پیدا ہوتے ہیں، لیکن ان میں سے تخلیق کار کتنے ہوتے ہیں۔ ہر عہد میں اچھا لکھنے والے بھی ہوتے ہیں اور بہت اچھا لکھنے والے بھی۔ لیکن ایسی تخلیقی شخصیات اگر نایاب نہیں تو کمیاب تو یقیناً ہوتی ہیں جن کی تخلیقات اگر ایک طرف اپنے عصر کا استعارہ بنتی ہیں تو دوسری طرف مستقبلِ قریب اور مستقبلِ بعید کے قارئین کے لیے بھی اپنے وجود میں "چیزے دگر" رکھتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسے تخلیق کار ہی تاریخ ادب کا سرمایہ بنتے

ہیں اور ان ہی کی تخلیقات رجحان ساز اور بعد میں آنے والوں کے لیے معیار قرار پاتی ہیں۔

تخلیقی تعطل کی بات کریں تو ذہن حسن عسکری کے نعرہ "ادب میں جمود" اور اس سے وابستہ مباحث اور تنزاعات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ لیکن میں اس امر کی طرف بطور خاص توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ "تعطل" اور "جمود" میں واضح فرق ہے۔ تعطل کسی عمل کی رفتار میں ٹھہراؤ کا مرحلہ ہے جو اس بنا پر عارضی ثابت ہوتا ہے کہ کچھ عرصے بعد یہ تعطل حرکت اور عمل کے لیے جگہ خالی کر دیتا ہے لیکن اس کے برعکس جمود مستقل ہوتا ہے اس لیے وہ حرکت اور عمل کی نفی کرتا ہے اور موت کا مترادف نہ ہونے پر بھی اس سے مشابہہ حالت کا منظر نظر آتا ہے۔

ادب کے لیے بالعموم ندی کی مثال دی جاتی ہے۔ یعنی ادب ندی کی مانند رواں دواں رہتا ہے۔ جس طرح ندی کا بہاؤ نہیں رُکتا، اسی طرح تحریر کا سلسلہ بھی منقطع نہیں ہوتا بالکل درست۔ لیکن اس مثال سے ہی تخلیقی تعطل کی بات بھی سمجھ میں آسکتی ہے۔ بڑے سے بڑے دریاؤں کے پانی کی موجوں کو بھی بعض موسموں میں جیسے زنجیر سی پڑ جاتی ہے، وہ اپنا خروش مجبول کر سست گام ہو جاتی ہیں۔ یوں کہ دریا اپنے "بستر" میں استراحت پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ایسا جغرافیائی حالات کے باعث ہوتا ہے جس کے نتیجے میں لوڈ شیڈنگ شروع ہو جاتی ہے۔ لوڈ شیڈنگ کیا ہے؟ یہ توانائی کا بحران ہے جو اپنے جلو میں مزید ضمنی بحران لا کر گرداب بلا (VICIOUS CIRCLE) شروع کر دیتا ہے جس کے نتیجے میں معاشرہ چیخ اُٹھتا ہے۔ پھر رُت بدلتی ہے۔ گرمیوں کا سورج تمازت دیتا ہے۔ پہاڑوں پر برف پگھلتی ہے تو موجیں دھمال ڈالتیں دریاؤں کو پیالوں کی مانند لب ریز کر دیتی ہیں۔ توانائی کو عروج حاصل ہوتا ہے۔ لوڈ شیڈنگ ختم ہو جاتی ہے اور تیرگی کے خوف میں رہتا معاشرہ سُکھ کا سانس لیتا ہے۔ اپنا تخلیقی حوالہ برقرار رکھتے ہوئے ہم لوڈ شیڈنگ کو معاشرے کی سطح پر تخلیقی تعطل قرار دے سکتے ہیں۔

بعض اوقات تخلیق کاروں کے ذہن اور اعصاب یوں بر فیلے ہو جاتے ہیں کہ وہ معیار کی ایک سطح سے دوسری سطح تک تخلیقی جست لگانے کی سکت گنوا بیٹھتے ہیں۔ یوں وہ خود کو

دُہراتے ہوتے ایک دائرے میں محبوس ہوکر رہ جاتے ہیں۔ لطیفہ یہ ہے کہ بیشتر اہلِ قلم عمر بھر تخلیقی تعطّل کا شکار رہتے ہیں مگر انھیں اس کا احساس تک بھی نہیں ہوتا۔ احساس تو کجا اگر انھیں اس کا احساس دلایا جائے تو وہ ناراض ہو جاتے ہیں کہ مستند ہے میرا فرمایا ہوا۔

وہ یہ حقیقت فراموش کر دیتے ہیں کہ کسی کا فرمایا ہُوا سدا مستند نہیں کہ وقت کی کسوٹی بڑی ظالم ہے۔ کسی مخصوص نظریے سے وابستہ اہلِ قلم کی اکثریت کا بھی یہی المیہ ہوتا ہے کہ نظریے کی ڈور سے بندھی ان کی تحریر کی پتنگ ہوا کی موافقت تک تو اُڑتی رہتی ہے لیکن ہوا کا رُخ تبدیل ہوتے ہی یا پھر مانجھا گھِس جانے پر چڑھی پتنگ کٹی کھا کر زمیں بوس ہو جاتی ہے۔ لیکن کسی مخصوص نظریے سے وابستگی یا پھر اس نظریے کی مخالفت اور بالآخر اس نظریے کی ازلی موت کے باوجود وہ تخلیق کار زندہ رہ جاتے ہیں جن کی تخلیقی توانائی کو کسی نظریے کی بوتل میں بند نہیں کیا جا سکتا۔ جن کی تخلیقات کی ندی میں ہمیشہ موجیں رقص کرتی رہتی ہیں۔ جن کی شخصیت کبھی منجمد نہیں ہوتی کہ تخلیق کی حرارت اسے ہمیشہ فروزاں رکھتی ہے۔ اس ضمن میں فیض احمد فیض کو بطورِ مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ جن کی تخلیقی شخصیت کا یہ اعجاز ہے کہ ان کے مخالفین اور دشمن بھی ان کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف کرنے پر مجبور ہیں۔ اگر فیض اس مخصوص سیاسی نظریے کے حامی نہ بھی ہوتے تو بھی وہ اتنے بڑے شاعر ہوتے۔ با الفاظِ دیگر نظریے نے فیض کی شاعری کو چار چاند نہیں لگائے بلکہ یہ فیض کی تخلیقی شخصیت تھی جس سے نظریے نے گرم خون حاصل کیا۔ اسی سے فیض احمد فیض اور علی سردار جعفری میں امتیاز کیا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں مشترک نظریے کے شاعر ہیں مگر کون کہاں کھڑا ہے؟

ترقی پسند ادب کی تحریک کی نصف صدی کی عمر میں لاتعداد اہلِ قلم نے تحریک سے وابستگی کی بنا پر مقبولیت حاصل کی اور تنقیدی سطح پر ان کا مقام بھی متعین کیا گیا لیکن کتنے زندہ رہے؟ افسانے میں پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی اور عزیز احمد ـــــ اور یہ سب ایسے تخلیق کار ہیں کہ ترقی پسند نہ ہونے پر

بھی رُجحان ساز قرار پاتے۔ الغرض، کسی ایک نظریے سے وابستہ یا تحریک یا دبستان سے متعلق تمام اہلِ قلم کی تخلیقی سطح میں بھی یکسانیت نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے ترقی پسند ادب کی تحریک کا بحیثیتِ مجموعی جائزہ لینے پر وہاں بھی معیار کا مدّوجزر نظر آتا ہے۔

دہلی اور لکھنؤ سے پہلے جب جنوبی ہند میں غزل گوئی کا آغاز ہُوا تو بیشتر شعرا ایک ہی رنگ میں رنگے نظر آتے ہیں۔ اسلوب اور تصورِ محبوب میں یکسانیت اور تشبیہات اور استعارات میں یک رنگی ہی ملتی ہے۔ لیکن اچانک ان بہت سے شعرا کے درمیان وَلی آجاتے ہیں۔ گویا چھوٹے چھوٹے ٹیلوں کے درمیان ایک چوٹی بلند ہوگئی ہے۔ ایسی چوٹی جو اب بھی بلند ہی نظر آتی ہے۔

وَلی کے زیرِ اثر دہلی میں اُردو غزل کو فروغ حاصل ہوتا ہے اور جلد ہی میرؔ، دردؔ اور سوداؔ کی صورت میں ادبی منظر پر تین اور چوٹیاں اُبھرتی ہیں، اور یہی تینوں مل کر دبستانِ دہلی کی اساس استوار کرتے ہیں۔ دہلوی اور لکھنوی شعرا کا مطالعہ کریں تو جہاں انفرادی لحاظ سے تخلیقات کا مدّوجزر ملتا ہے، وہاں بحیثیتِ مجموعی معیار کی چھوٹی بڑی چوٹیاں بھی ملتی ہیں اور بہ یک وقت یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ دہلی کے مقابلے میں لکھنؤ تخلیقی تعطل کا شکار نظر آتا ہے کہ میرؔ تو گیا دردؔ اور سوداؔ کے قد کا ایک شاعر بھی نہیں ملتا، اس کے باوجود کہ ایک وقت میں خود میرؔا اور سوداؔ بھی لکھنؤ آ بسے تھے۔ اگرچہ لکھنؤ میں شعرا کی کثرت تھی مگر معیار انحطاط پذیر نظر آتا ہے اور "گُل و بلبل" کی شاعری کے اس دور میں مصحفیؔ اور آتشؔ کی صورت میں معیار کی چوٹیاں سر اُبھارتی نظر آتی ہیں۔ مرثیہ اور مثنوی کا تذکرہ اس بحث سے خارج ہے، کیونکہ بات صرف غزل کے حوالے سے ہو رہی ہے۔ لیکن یہ امر اپنی جگہ معنی خیز ہے کہ جب غزل جیسی مقبول اور توانا صنف لکھنؤ میں تخلیقی تعطل کا شکار نظر آتی ہے تو دو اصناف یعنی مثنوی اور مرثیہ بلحاظ معیار بلند سے بلند تر نظر آتی ہیں۔

لکھنؤ کے بعد دہلی میں پھر تین قد آور شاعر نظر آتے ہیں: غالبؔ، مومنؔ اور ذوقؔ۔۔۔ ان کے بعد اچھے (یا بڑے) شاعر تو ملتے ہیں لیکن بڑی شاعری نہیں ملتی۔ چنانچہ داغؔ سے جو چلیں

تو چلتے ہی جاتے ہیں اور ادبی لینڈ سکیپ پر صرف چھوٹی بڑی پہاڑیاں ہی نظر آتی ہیں کہ علامہ اقبال کی صورت میں شاعری کا کوہ ہمالیہ ملتا ہے جس کے بارے میں اقبال کے اپنے ہی الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے :

چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

یہ بے حد مختصر جائزہ ہے اور صرف چند اسماء سے تخلیقی گرم جوشی اور تخلیقی تعطل کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس انداز پر دیگر اصناف کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

اس تمام عمل کو پرندے کی اُڑان سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح پرندہ بلند ہوتا ہے، پھر کچھ دیر تک اپنے پر سکیڑ کر اپنی اُڑان کے زیر اثر سیدھی لکیر میں رہتا ہے (لیکن پَر کام نہیں کر رہے ہوتے) اس دوران کبھی وہ نیچے غوطہ لگاتا ہے اور پھر اچانک پروں میں توانائی بھرتا ہے اور بلندیوں کی طرف اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔ اسی طرح صنف، تحریک، دبستان یا تخیل میں تخلیقی گرم جوشی اور تخلیقی تعطل نظر آتا ہے۔ اجتماعی تخلیقی رویوں کے ساتھ ساتھ انفرادی تخلیقی خلیت کو بھی پرندے کی اُڑان سے واضح کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ یہاں بھی تخلیق کار کا تخیل بلندیوں کی جانب محو پرواز رہتا ہے۔ یہ اس وقت ہوتا ہے جب اس کی تخلیقی توانائی عروج پر ہوتی ہے۔ پھر اچانک کسی وجہ سے (اور وجوہات میں بہت تنوع ملتا ہے: سماجی، سیاسی، ذاتی، نفسیاتی) تخلیقی توانائی میں کمی آجاتی ہے۔ جس کے نتیجے میں تخیل بھی پرندے کی مانند غوطہ کھا جاتا ہے۔ بعض اوقات ادیب محض سیدھی لکیر پر گامزن رہتا ہے۔ یوں اس کی تحریریں تعطل کی غمازی کرتی ہیں۔ جب کسی خاص عہد میں ایسے اہل قلم کی تعداد ضرورت سے زیادہ ہو جائے تو وہ عہد ہی تخلیقی تعطل کا شکار نظر آتا ہے جس کے باعث خیالات کی گرم رو سے محروم ہو کر معاشرہ منجمد ہو جاتا ہے اور جس کے نتیجے میں ارفع سوچ سے محروم معاشرہ آئینِ نو سے ڈرتا اور طرزِ کہن پہ اڑتا ہے، غیر عقلی رویے فروغ پاتے ہیں اور ایسے لوگ نمایاں نظر آتے ہیں جو بنیاد پرستی کے نام پر جہالت کا CULT بنا لیتے ہیں۔ آزادیٔ اظہار کے سوتے سوکھ جاتے ہیں اور علم و استدلال،

تحقیق وجستجو اور روشن خیالی کے پُر نُور چہرہ کر خیال کی مُردہ دلہن کو رنگین آنچل سے سجایا جاتا ہے۔ معاشرہ محض کاغذ کے خوش رنگ پھولوں کا شیدائی ہو کر رہ جاتا ہے۔

تخلیقی تعطّل کے محرکات میں اگرچہ خاصا تنوع ملتا ہے تاہم دباؤ اہم کردار کرتا ہے۔ مثلاً مخصوص سیاسی صورتِ حال میں کذب اور منافقت کی بنا پر جنم لینے والے پُر تضاد رویے، معاشرتی اور اقتصادی عدمِ مساوات سے جنم لینے والی عمومی پژمردگی، تحریمات سے جنم لینے والے کردار کے عمومی معیار کا انفرادیت کے جوہر سے تصادم۔ الغرض اگرچہ وجوہات پُر تنوع ہیں مگر معاشرہ اور عصر سے ماورا نہیں۔ اسی لیے یہ افراد کے ساتھ ساتھ تخلیق کار پر بھی اثرانداز ہوتی ہیں اس حد تک کہ بعض اوقات تو مائل تخلیق ہونا پنجرے میں پر کھولنے کے مترادف ہوتا ہے۔ کم تخلیقی توانائی کے حامل اہلِ قلم محض پرندے کی مانند پر پھڑپھڑا کر رہ جاتے ہیں بلکہ ان بے چاروں کو تو عمر بھر یہ بھی محسوس نہیں ہو پاتا کہ وہ کسی نادیدہ پنجرے میں محبوس ہیں اور اُڑ نہیں رہے محض اُڑان کی نقل اُتار رہے ہیں۔ وہ جسے مرغِ تخیل کی بلند پروازی قرار دیتے ہیں وہ محض ان کی انائی نادانی ہوتی ہے اور بس۔ معاشرے میں اکثریت ایسے ہی محبوس ادیبوں کی ہوتی ہے۔ لیکن ان ہی میں سے (تمام عصری دباؤ کے باوجود اقتصادی عوامل کے باوجود، سیاسی صورتِ حال کے باوجود اور تحریمات اور جہالت کے CULT کے باوجود) ایسا تخلیق کار بھی بل جاتا ہے جو ایک ہی تخلیقی جست میں پنجرے سے باہر ہوتا ہے، اور یہی وہ تخلیق کار ہوتا ہے جو نہ صرف کھلی اور بلند فضا نے تخلیق میں پرواز کرتا ہے بلکہ اس کی تخلیقی گرم جوشی سے منجمد معاشرے میں حرارت کی رو موجزن ہو جاتی ہے۔ وہ پست ٹیلوں کے سلسلے میں سے سر بفلک چوٹی کی طرح طلوع ہو کر تخلیقی تعطّل کا خاتمہ کر دیتا ہے۔

روایات و مسلّمات (معاشرے کے نقطۂ نظر سے ادبی اور غیر ادبی کی تخصیص نہیں) بھی تخلیقی تعطّل پیدا کرنے میں خاصا اہم کردار ادا کرتے ہیں تخلیقی ادب کے وسیع تناظر میں روایت کی اہمیت کے اعتراف کے باوجود یہ امر بھی مسلّم ہے کہ کم تر یا منفی تخلیقی صلاحیتوں کے حامل

لاتعداد شعرا ــــ کہ درحقیقت نا شاعر ہوتے ہیں ــــ محض روایات اور مسلمات کے مصنوعی پروں سے فضائے تخلیق میں اُڑتے پھرتے ہیں۔ اب یہ الگ بات ہے کہ انجام ان کا بھی اکرس جیسا ہوتا ہے جو موم کے پر بنا کر محو پرواز تو ہوا مگر جیسے جیسے اُونچا ہوتا گیا دھوپ کی تمازت بڑھتی گئی اور نتیجہ ظاہر ہے۔ چنانچہ اسی طرح جبلی تخلیق کا عمر بھر روایت کے صحرا میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان کی تحریریں جو "پانی" دکھائی دیتا ہے، وقت اسے سراب ثابت کر دیتا ہے۔ روایت پرست میں اتنی تخلیقی توانائی نہیں ہوتی کہ وہ کوئی نئی علامت اختراع کر سکے اور نہ ہی نئے استعاروں کی تخلیق اس کے بس کا روگ ہوتی ہے کہ اس کی محدود تخلیقی توانائی اتنے بڑے اور پیچیدہ ذہنی عمل کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ جس طرح ایک حد سے بڑھی ہوئی وولٹیج کے نتیجہ میں فیوز اُڑ جاتا ہے، اسی طرح یہ شعرو شاعر محدود تخلیقی توانائی کے باعث کسی نئے خیال یا تصور کی تخلیق کے برعکس ایجاد اور اختراع کے آزاد عمل میں روایت کے تحفظ کے نام پر اس لیے رکاوٹ ڈالتے ہیں کہ کہیں معاشرے کا فیوز نہ اُڑ جائے۔ یوں وہ ادب جسے اصولاً معاشرے میں مثبت کی لہر ثابت ہونا چاہیے تھا وہ منفی اور سلبی اثرات کے پھیلاؤ کا باعث بنتا ہے۔ (علامہ اقبال پر اہل زبان کے اعتراضات سامنے کی مثال ہے) شاید اسی لیے ہر بڑا تخلیقی فن کار کسی نہ کسی طرح ادب (یا معاشرہ) کا باغی قرار پاتا ہے۔

اگر یہ سب صحیح ہے تو کیا مندرجہ بالا کی روشنی میں تخلیقی تعلّی مُضر یا منفی ہے؟ کسی حد تک یقیناً ــــ لیکن کلیتہً نہیں۔

اسے یوں سمجھنا چاہیے کہ ہم تمام پرندوں کو مطعون نہیں کر سکتے کہ وہ شاہین جیسے بلند پرواز نہیں۔ اس لیے کہ ہمیں یہ معلوم ہے کہ ان پرندوں میں قوّتِ پرواز صرف ایک حد تک ہے۔ اسی لیے ان کی اُڑان کی حد بھی اسی کی مناسبت سے ہوگی۔ با الفاظِ دیگر ہم ان تمام پرندوں کی کوتاہ پروازی کے تضاد سے شاہین کی بلند پروازی ثابت کرتے ہیں۔ اگر تمام پرندے شاہین صفت ہوتے تو شاہین کو کون بلند پرواز تسلیم کرتا۔ کچھ یہی عالم تخلیق کاروں کا

بھی ہے ۔ اگر ہر گھر میں ایک میر، ہر گلی میں ایک غالب اور ہر محلے میں ایک اقبالؔ مل جاتا تو تو پھر میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کو اُردو شاعروں کے شاہین کیوں تسلیم کیا جاتا ؟

دراصل ہوتا یہ ہے کہ ہر دور کی سلبیت اور تضادات کبھی نہ کبھی کسی ایک بڑی تخلیقی شخصیت کی صورت میں امتزاج ( SYNTHESIS ) کے بعد عظیم تخلیقات کا باعث بنتے ہیں۔ اس لیے تمام خرابیوں کے باوجود بھی ناشاعروں کی کھیپ کی اتنی اہمیت یقیناً ہے کہ وہ گلشنِ تخلیق میں عظیم تر تخلیقات کے لیے "ادبی کھاد" کا کام کرتی ہے ۔

آخری سوال ــــ ہم کہاں ہیں ؟

یقیناً ہمارا دور تخلیقی تعطل کا ہے۔ یہ دور PYGMIES کا ہے۔ مگر انھیں یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ بونے ہیں ــــ وہ بھی اپنی دانست میں بلند پروازی کرتے ہیں مگر آکرس کی مانند ان کے پر بھی موم کے بنے ہیں اس لیے ان کی تخلیقات درحقیقت ان کے اہرام ہیں ۔

مستقبل ؟

اس جگمگ بھرے کھیت سے ایک دن سُورج اُگے گا ۔

# عقلی رویّے اور مُسلمان

مسلمانوں میں عقلی رویّوں کی شناخت اور تہذیب و تمدن کے مختلف ادوار میں ان کی متغیر صورتوں کے مطالعہ سے بیشتر اس امر کو پیشِ نگاہ رکھنا لازم ہے کہ ظہورِ اسلام سے قبل عرب خانہ بدوشی کی زندگی بسر کرتے تھے۔ بے آب و گیاہ صحرا میں ایک نخلستان سے دُوسرے نخلستان تک کا سفر یقیناً خوش منظر نہ رہا ہوگا۔ تاحدِ نگاہ ریت کا لہریں مارتا سمندر، سر پر سُورج کی تپتی دھوپ اور رات کو بیدار ستارے۔ مناظر کی یہ یکسانیت اعصاب پر کس طرح سے اثر انداز ہوتی ہوگی، آج اس کا تصوّر محال ہے۔

آسمانی مذاہب کے ظہور سے پیشتر دُنیا کے بیشتر ممالک میں مظاہرِ فطرت کی پرستش (ANIMISM) نے مذاہب کا روپ اختیار کر کے جن دیوی دیوتاؤں کو جنم دیا، وہ یونانی، رومی، مصری اور ہندی اساطیر کی صورت میں اپنے اندر عجب سامانِ دلکشی رکھتے ہیں۔ مگر ان کے برعکس عربی اساطیر سال کے دنوں جتنے دیوی دیوتا رکھنے کے باوجود بھی خاصی بور نظر آتی ہیں۔ کہیں اس کی یہ وجہ تو نہیں کہ صحرا کی یکسانیت اور مناظر میں تنوّع کے فقدان نے ان میں اتنا زرخیز تخیل ہی نہ پیدا ہونے دیا کہ وہ خوبصورت اسطور کی تخلیق کر سکتے! ان کی شاعری میں غالباً اسی لیے اصناف اور موضوعات کا تنوّع نہیں ملتا۔ ایک قصیدہ اور اس میں فخر و مباہات، رجز اور جنس کے گِھسے بندھے مضامین۔ اس اندازِ زیست میں ان سے عقل اور بالخصوص تجزیاتی اور تجربی عقل پر مبنی علوم کی توقّع بے کار ہے۔ شاید اسی لیے ان کے ہاں ایک خاص طرح کی جذباتیّت ملتی ہے جس نے اَنا پسندی کا جِن ان پر مسلط کر دیا اور جس کی مہمیز پر

وہ مسلسل جدال و قتال میں مصروف رہتے۔ جنگ ویسے بھی بے معنی ہوتی ہے لیکن جتنی بے معنی جنگیں عربوں نے لڑیں، شاید ہی اور کسی قوم نے لڑی ہوں گی۔

یہ تھے وہ حالات جن میں آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے اسلام کے پیغام سے ان کی کایا پلٹ کر منتشر بدوؤں کو ایک مرکز پر جمع کر دیا۔ عربوں کی وہ قوتیں جو قبائلی جنگوں میں صرف ہو رہی تھیں، جب پرچمِ اسلام تلے جمع ہو گئیں تو وہ اس عہد کی سب سے عظیم فوجی قوت کی صورت میں نمایاں ہوئے۔ عربوں نے ایران، عراق اور مصر وغیرہ کو فتح کر لیا لیکن تہذیب و تمدن، علم و حکمت اور فنونِ لطیفہ کے لحاظ سے وہ ان پر حاوی نہ ہو سکے۔ سیدھی سی بات ہے کہ ان کے ہاں یہ سب کچھ تھا ہی نہیں۔ اور اسی سے اس DIL EMMA کا آغاز ہوتا ہے کہ جس میں عرب اور غیر عرب مدتوں گرفتار رہے ہیں اور جس نے بالواسطہ طور پر مسلمانوں کے عقلی رویوں کی تشکیل میں خاصا اہم کردار ادا کیا۔ ہمارے لیے ان کا مطالعہ اس بنا پر اہم ہو جاتا ہے کہ ہمارے ہاں بھی یہ بحث ملتی ہے۔ یہ وہی بحث ہے جس کے ایک رُخ کو علامہ اقبال نے لفظ "عجمیت" سے واضح کیا ہے۔

قرآن مجید کا اگر ژرف نگاہی سے (اور باترجمہ) مطالعہ کیا جائے تو اس تعجب خیز حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ جن آیات میں شعائرِ دینی کی تلقین کی گئی ہے ان کی تعداد صرف ۱۵۰ ہے، جبکہ ۷۵۶ آیات میں زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کے بارے میں غور و فکر کی دعوت دی گئی ہے۔ یہ اعداد و شمار غلام جیلانی برق نے اپنی تالیف "دو قرآن" میں جمع کیے ہیں۔ (ص: ۱۱)۔

اسلام میں مسجد محض عبادت کی جگہ نہیں بلکہ اسلامی اخوت کی مظہر بھی ہے۔ مسلمانوں کی اجتماعی زندگی میں اسے ایک اہم مرکز کی حیثیت رہی ہے۔ منبر کی بھی اپنی ایک جداگانہ اہمیت ہے کہ یہ عوام میں تبلیغ کا ایک اہم ترین وسیلہ قرار پاتا ہے لیکن کس تبلیغ کا؟ تو اس ضمن میں غلام جیلانی برق اپنی ایک تالیف "اسلام اور عصرِ رواں" میں رقمطراز ہیں:

"علما کا موجودہ اندازِ وعظ از بس ناقص ہے۔ موضوع کوئی ہوتا نہیں اور

وعظ کی تمام تر توجہ سُرخیں نکالنے، لطائف چھوڑنے، آیات کا ترجمہ گا کر سُنانے، کسی کی پگڑی اُچھالنے اور غلط روایات سے سامعین کو خوش کرنے پر مرکوز ہوتی ہے۔ میں نے کتنے ہی ایسے وعظ سُنے جہاں واعظ کا انداز دلکش لحن وجد انگیز اور بعض نکات بڑے کام کے تھے لیکن آخر تک یہ معلوم نہ ہوسکا کہ موضوع کیا تھا؟ تقاریر کی اس بے ربطی، طوالت اور لامقصدیت کو ذہنِ جدید گوارا نہیں کرسکتا۔ اس لیے علما کو چاہیے کہ وہ نئے مذہبی ادب کو پڑھیں، مختلف افکار و تحریکات کا مطالعہ کریں اور عام مسائل نو پر قرآن کا نقطۂ نگاہ پیش کریں۔ بس یہی ایک صورت ہے جو ہمارے علما کو ہدایات و قیادت کا منصب دوبارہ دلا سکتی ہے۔" (ص: ۴۱)

اس صورتِ حال میں یہ اور اس نوع کی دیگر آیات میں معنویت کی گہرائی کا صحیح اندازہ ہوتا ہے:

"دراصل آنکھیں اندھی نہیں ہوتیں بلکہ ایک مردہ قوم کے دل بے حس ہو جاتے ہیں۔" (حج: ۴۶)

قرآن مجید میں بار بار ارض و سما، چاند ستاروں، بادل و بارش اور تولید و روئیدگی کے حیرت افزا مناظر اور وقوعات پر غور و فکر کی تاکید کی گئی ہے:

"ارض و سما میں کتنی ہی ایسی آیات ہیں جن سے یہ لوگ منھ پھیر کر گزر جاتے ہیں۔" (یوسف: ۱۰۵)

"کیا یہ لوگ آسمان و زمین وغیرہ کی تخلیق پر غور نہیں کرتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی موت قریب آگئی ہے۔" (اعراف: ۱۸۵)

شاید اسی لیے بحیثیت مجموعی مسلمانوں میں عقل دشمنی کا رویہ ہر عہد میں ملتا رہا ہے کہ قرآن مجید سے آنکھیں کھولنے کا کام نہ لیا گیا۔ جس دین کا آغاز اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ سے ہوا اور جس قرآن میں قلم کو ایک سورت کا عنوان قرار دے کر اس کی قسم کھا کر

یہ کہا گیا ہے :

"قلم کی قسم اور ان تحریرات کی قسم جو قلم سے نکلیں گی کہ تم اللہ کے فضل سے دیوانے نہیں ہو۔" (قلم : ۱-۲)

اور اس کے پیرو کار قلم اور اس سے جنم لینے والی تحریروں سے خوفزدہ ہوں۔

فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ

اس ضمن میں یہ واضح کر دینا لازم ہے کہ عقل دشمنی لکھنے کا مطلب مسلمان سائنسدانوں اور علماء و حکماء کی گرانقدر سائنسی اور علمی و ادبی کاوشوں کی اہمیت کم کرنے کے مترادف نہیں۔ اور یہ اہمیت کیسے کم ہو سکتی ہے جبکہ غلام جیلانی برق کے بموجب "فارابی (۹۵۱ء) رازی (۹۲۵ء) ابن رشد (۱۱۹۸ء) الکندی (۸۵۰ء) سینا (۱۰۳۷ء) البیرونی (۱۰۴۸ء) المسعودی (۹۵۷ء) ابن الہیثم (۹۶۵ء) اور ابن البیطار (۱۲۴۸ء) جیسے ہزاروں حکما تخلیق و تحقیق میں مصروف تھے۔ ابن رضوان (۱۲۰۶ء میں زندہ) اور الجزری (۱۲۰۳ء میں زندہ) گھڑیاں اور مشینیں بنا رہے تھے۔ الخازنی (۱۲۰۰ء) کششِ ارضی پر غور کر رہا تھا۔ شہاب الدین تقاشی (۱۱۵۴ء) لعل و زمرد کی اصلیت چمک اور افادیت پر لکھ رہا تھا۔ جابر بن حیان (۸۳۰ء) نے کیمیا پر ایک سو کتابیں لکھ دی تھیں۔ ابن مسجح (۷۱۴ء)، اسحاق موصلی (۸۵۰ء) زلزلی (۷۹۱ء)، ابن اسحاق الوراق (۹۹۵ء) اور الکرمانی (۱۰۶۶ء) جیسے بیسیوں ارباب فنِ موسیقی کو مدوّن کر چکے تھے۔ ابوکامل (۹۰۰ء)، الکرجی (۱۱۰۰ء) ابن فرحان (۸۱۵ء)، خوارزمی (۸۴۴ء) ابو معشر بلخی (۸۸۶ء) البستانی (۹۲۹ء) اور عمر خیام (۱۱۳۲ء) فنِ ریاضی کے امام سمجھے جاتے تھے۔ تمام فقہاء، اطباء، مورخین، منجمین، محدثین، مفسرین اور متکلمین کو شمار کرنا مشکل ہے۔ ان میں سے کسی کے قلم سے دو سو کتابیں نکلی تھیں، کوئی چار سو کتابوں کا مصنف تھا، اور ان میں سے ایک یعنی ابن طولون دمشقی نے ساڑھے سات سو کتابیں لکھی تھیں۔ لیکن حملۂ تاتار کے بعد یہ سلسلہ رُک گیا۔ اس کی بڑی وجہ یہی تھی کہ کروڑوں کتابیں جل گئی تھیں اور اربابِ علم کو موت کی نیند سُلا دیا

گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ جن طلبہ کا استاد مر جائے اور کتابیں جل جائیں وہ بے علم رہ جاتے ہیں۔[۱]

آج سے تین سو برس پہلے جب یورپ طویل خواب سے بیدار ہوا تو اس نے سب سے پہلے عرب کے فلسفہ، طبیعیات، ہیئت، جغرافیہ، طب، کیمیا، زوآلوجی (علم حیوانات)، باٹونی (نباتات) اور تاریخ کو لاطینی، اطالوی، جرمن اور فرنچ میں منتقل کیا ان تراجم کو بنیاد بنا کر آگے بڑھا اور تین صدیوں کا آقا بن گیا۔ دوسری طرف مسلمانوں نے علوم اسلاف سے منہ موڑ لیا اور اس نصاب تعلیم سے وابستہ ہو کر رہ گئے جو ہلاکو خان کے وزیر محقق طوسی نے درس نظامی کے نام سے وضع کیا تھا۔ اس نصاب کا فارغ التحصیل ایک اچھا فقیہ اور واعظ تو بن سکتا تھا لیکن باقی ہر چیز سے کورا رہ جاتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ گزشتہ سات سو سال میں ہمارے دارالعلوموں نے ایک بھی طبیعی، محاسب، منجم، کیمسٹ، صناع، آب شناس اور ماہر طبقات الارض پیدا نہ کیا۔ فطرت ہمارے لیے ایک معما بن گئی۔ پہاڑوں کی بلندیاں، دریاؤں کے تیز و تند دھارے اور طوفان ہمیں دھمکانے لگے۔ بہتر علوم سے آراستہ و مسلح اقوام ہم پر چڑھ دوڑیں۔ ہم نے ہر جگہ سپر ڈال دی، دوسروں کی غلامی کا طوق پہن لیا اور ہماری شوکت و عظمت کا جنازہ نکل گیا۔ یہ تھی سزا قلم کو نظر انداز کرنے کی۔[۲]

یہ سائنس دان تجربی عقل کے حامل تھے اور ظاہر ہے کہ تجربی عقل بلحاظ مزاج استخراجی (INDUCTIVE) ہوتی ہے۔ اسی طرح اس کی اساس ٹھوس حقائق پر استوار ہوتی ہے جن میں رد و قبول کے ذریعے وہ درست اور نادرست کا انتخاب کرتی ہے۔ لیکن ان تجربی، استخراجی اور انتخابی رویوں کے ساتھ ساتھ دین کے بارے میں جو رویے تھے ان کی اساس عقل کے برعکس ایمان بالغیب تھی۔ چنانچہ تاریخ کے ہر عہد میں اُن مسلمانوں کی اکثریت رہی ہے جنھوں نے مذہب کے بارے میں بزرگوں کی روایات کو سینے سے لگائے رکھا۔ لیکن معتزلہ کی صورت میں مسلمانوں میں ایک ایسی تحریک بھی ملتی ہے جس نے دین سے وابستہ مابعد الطبیعی پہلوؤں پر عقل سے

[۱] "اسلام اور عصر رواں" ص: ۲۶ - ۲۵ [۲] "اسلام اور عصر رواں" ص: ۳ - ۱۰۲

غور کیا اور کچھ چونکا دینے والے نتائج تک پہنچے۔ مسلمانوں میں غالباً یہ واحد ایسی تحریک ہے جسے مذہب میں عقلیت کی تحریک قرار دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ "تاریخ معتزلہ" کے مؤلف زہدی حسن جار اللہ کے بقول:

"جب معتزلہ کا شغف فلسفے سے زیادہ بڑھا، وہ بیش از پیش اس سے متأثر ہونے لگے، عقل بشری کی عظمت کا کلمہ پڑھنے لگے۔ اس کی قوت پر ایمان لے آئے، اور اک اشیا اور امور کے مابین تطابق دینے کی قدرت یعنی عقل پر ان کا اعتماد اور زیادہ ہو گیا۔ چنانچہ یہیں سے وہ اس منزل کی طرف بڑھتے نظر آتے ہیں جس نے ان سے وہ مشہور قاعدہ وضع کرایا جو دُنیائے دانش میں "فکر قبل ورود سمع" کے نام سے مشہور ہے۔ عام معتزلہ اس بات پر متفق ہیں کہ انسان عاقل ہے اور ورود شرع سے پہلے بھی وہ اشیا کے حسن و قبح کی تمیز اور خیر و شر کے مابین تفریق پر قادر تھا۔ صرف یہی نہیں وہ معرفت رب پر بھی قادر تھا۔ اور اگر اس معرفت میں قاصر رہتا تو اس پر دائمی عقوبت واجب ہوتی۔"[۱]

فاضل مؤلف نے بعض امور میں معتزلہ کو جدید فلسفے پر بھی سبقت دی ہے۔ چنانچہ ان کے بموجب:

وہ دو جدید مذاہب فلسفہ پر سبقت رکھتے ہیں کیونکہ جن معتزلہ کا یہ قول ہے کہ معارف ضرورۃً ثابت ہیں وہ اس فلسفۂ عقلیہ (RATIONALISM) سے بہت قریب ہیں جن کا قافلہ سالار ڈیکارٹ، اسپائنوزا اور کانٹ وغیرہ ہیں۔ اور جن معتزلہ کا یہ قول ہے کہ معارف ضرورۃً ثابت نہیں کسی

[۱] ترجمہ رئیس احمد جعفری ص: ۲۲۸

ہیں، وہ فلسفۂ تجربیہ EMPIRICISM سے بہت قریب ہیں جن کے
علم بردار ہیوم اور برکلے وغیرہ ہیں"۔[1]

یہی نہیں بلکہ وہ تو اسے "آنے والی عرب نسلوں کے لیے ایک قابلِ فخر سرمایہ" قرار دیتے ہوئے عربی نشاۃِ ثانیہ کے لیے روحِ اعتزال کی بیداری کو بھی ضروری گردانتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"عربوں کی جدید بیداری اپنے ظروف و احوال کے اعتبار سے عربوں کی اس
نہضت سے مماثل اور مشابہ ہے جب فتوحاتِ اسلامیہ کے دور میں اعتزال
کی تحریک نے سر اُٹھایا تھا اور بڑے بڑے کارنامے سرانجام دیے تھے۔
چنانچہ ہم اپنی اس جدید نہضت میں رُوحِ اعتزالی کے ظہور کے محتاج ہیں
یا کم از کم یہ کہ اس رُوح کے احیا کی ضرورت ہے"۔[2]

معتزلہ کی متنازع فیہ تحریک، اس کے بنیادی تصورات اور سیاسی مضمرات اس مختصر مضمون کے دائرے سے باہر ہیں۔ تاہم اس امر کی طرف توجہ دلانی لازمی ہے کہ معتزلہ کی تحریک کے بانی واصل بن عطا اور عمرو بن عبید سمجھے جاتے ہیں، اور دوسری صدی ہجری کے اوائل (۱۰۰ تا ۱۱۰) میں اس کا ظہور ہوا۔ واصل بن عطا حسن بصری کے درس میں شریک ہوتا تھا۔ ایک دن ایک مسئلے پر اختلاف کرکے اپنے ہم خیال لوگوں کو لے کر ان کے درس سے الگ ہو گیا اور اپنے موقف کا پرچار شروع کردیا۔ اور یوں معتزلہ (الگ ہو جانے والے) کے نام سے مشہور ہو گئے۔ آہستہ آہستہ مسائل و مباحث میں اختلافات کی بنا پر یہ تحریک ۲۲ فرقوں میں منقسم ہو گئی۔[3]

اگر معتزلہ صرف خود کو فلسفیانہ امور تک محدود رکھتے تو شاید اس سے اتنا فرق نہ

[1] ترجمہ رئیس احمد جعفری ص: ۲۷-۲۸
[2] ایضاً ص: ۳۱۰
[3] ایضاً ص: ۴۵۳

پڑتا ۔ لیکن ہوا یہ کہ مامون الرشید اور اس کے بعد آنے والے کئی خلفا ان کے زیر اثر آگئے ۔ یوں بالادستی کے باعث اپنے تصورات کے نفاذ میں ان کا رویہ تشدد پر مبنی ہوگیا ۔ چنانچہ صرف خلقِ قرآن کے مسئلے پر بے شمار لوگوں کو تشدد کا نشانہ ہی نہ بنایا گیا بلکہ بعض نامور علما قتل تک بھی کیے گئے ۔ امام احمد بن حنبل پر طویل عرصے تک جو مظالم روا رکھے گئے وہ اپنی مثال آپ ہیں ۔ اس نوع کے ظلم و تشدد کی بنا پر عام مسلمان ، جنھیں ویسے بھی مابعد الطبعی مسائل سے کم دلچسپی ہوتی ہے ، معتزلہ سے بیزار ہوگئے ۔ اعتزال نام تھا دین میں عقل کے استعمال کا اور انسان کو مجبورِ محض نہ سمجھنے کا اور نئی سوچ اور تصورات نو کا ۔ لیکن معتزلہ نے ایک صدی کے اقتدار میں عوام کو اس درجہ اپنا مخالف بنا لیا کہ لوگ عقل اور معتزلہ دونوں سے متنفر ہوگئے ۔ ہم مسلمانوں میں عقل دشمنی پر مبنی بالعموم جو رویہ پایا جاتا ہے تو اس کے ڈانڈے بعض امور کی حد تک ، یقیناً معتزلہ اور ان کے عقائد و تصورات سے اس نفرت میں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں جنھیں ان کے مخالفین نے کافر تک کہا ۔ لیکن جن کے بارے میں مؤلف "تاریخ معتزلہ" کا کہنا ہے :

"عقلی اصولوں کو قبول کرنے سے معتزلہ کا مقصد یہ تھا کہ وہ ان مسائل کو سمجھیں ، ان کا رد کریں اور برہانِ عقل کی مدد سے عقائدِ اسلامیہ کا دفاع کریں ، جیسے اس زمانے میں اسلام کے مخالف اپنے عقائد کا دفاع دلائل عقلی سے کیا کرتے تھے ۔ لہٰذا وقت اور مصلحت اور ضرورت کا تقاضا یہ تھا کہ معتزلہ بھی انہی اسلحہ سے مسلح ہوتے جن سے حریف کام لے رہا تھا اور ان سے تخاطب اسی زبان اور اسلوبِ کلامیہ سے کرتے جسے انھوں نے اختیار کر رکھا تھا ۔ اس طرح معتزلہ نے علمِ کلام کی بنیاد ڈالی اور جیسا کہ مقدسی نے کہا ہے ، اسلام میں علمِ کلام کو ایجاد کرنے والا پہلا فرقہ یہی ہے"

اور اس سے ہم اپنے ہاں کے ایک متکلم کی طرف آتے ہیں اور وہ ہیں سر سید احمد خان ۔

سرسید ایک شخصیت کا نام نہیں بلکہ ایک تحریک اور عہد کا نام ہے۔ سرسید کو نیچری، کرسٹان، بے دین، دہریہ اور کافر ہر طرح کے القابات سے نوازا گیا۔ اس سے ان کی مخالفت میں شدت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں سقوطِ دہلی کے بعد سرسید نے جن حالات میں اپنی اصلاحی تحریک کا آغاز کیا، ان کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ مزید وضاحت کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ سرسید کی مخالفت کا سب سے بڑا سبب ان کے مذہبی معتقدات تھے۔ مثلاً وہ سائنس اور مذہب میں مغائرت نہ دیکھتے تھے۔ آیات کی تفسیر میں سائنس کے جدید نظریات سے استفادہ کے قائل تھے۔ بالفاظِ دیگر، بدلے ہوئے حالات کے مطابق نئے علم الکلام کی بنیاد رکھ رہے تھے کہ مذہب کی تشکیلِ نو کے داعی تھے۔ ظاہر ہے کہ کہنہ رسومات اور توہمات کو دین سمجھنے والوں کے لیے ان کے تصورات غیر اسلامی معلوم ہوتے تھے۔ برِ صغیر میں سرسید کی تحریک کو بحیثیت مجموعی عقلیت کی تحریک قرار دیا سکتا ہے۔ اس تحریک کا مقصد معاشرتی، تہذیبی، تمدنی، ادبی، تعلیمی اور دینی اصلاح تھا۔ لیکن یہ اصلاح ماضی کے حوالوں سے نہیں بلکہ مستقبل کے تقاضوں کے مطابق تھی، اور اسی لیے انھوں نے اس کی اساس عقل پر استوار کرنے کی کوشش کی۔ سرسید یہ سمجھتے تھے کہ اب برِ صغیر میں مسلمانوں کی حیات و بقا کا انحصار شعورِ زیست اور شعارِ ذات میں تبدیلی پر ہے، اور انگریز کی برتری کیونکہ مسلّم حقیقت تھی، اس لیے انھوں نے مغرب پرستی کا درس دیا جس سے اس عہد کے شکست خوردہ، احساسِ محرومی اور احساسِ کمتری کے شکار مسلمان ان کے اور زیادہ مخالف ہوگئے۔ وہ مغرب کی ٹیکنالوجی، ایجادات اور فیکٹریوں کی برتری کا دور تھا۔ اس لیے سرسید نے ان سے جنم لینے والے فلسفۂ حیات میں عقل دیکھی، اور اسی سے ان کی تحریک کا وہ داخلی تضاد واضح ہوتا ہے جس تک ان مخصوص حالات میں سرسید کی نگاہ نہ جا سکتی تھی۔ اکبر اور شبلی نے کسی حد تک انھیں محسوس کیا، لیکن وہ سرسید کے مقابلے میں زیادہ مثبت لائحہ عمل پیش کرنے پر قادر نہ تھے۔ اس لیے اس عہد کی تمام عقل پسندی کو حالی کے "موڑو" چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی" کی صورت میں سمیٹا جا سکتا ہے۔

سرسید تحریک کے داخلی تضاد کو علامہ اقبال اپنے فلسفے اور تجزیاتی ذہن کی امداد سے سمجھنے میں کامیاب رہے۔ انھوں نے مغربی زندگی کا مطالعہ بھی کیا تھا، اس لیے وہ خود اس زندگی کے متناقض پہلوؤں سے بھی آگاہ تھے۔ چنانچہ جیسے جیسے ان کے شعور و عرفان میں وسعت اور گہرائی آتی گئی، وہ مغرب اور مغرب پرستی کے خلاف آواز بلند کرتے گئے۔ ہمارے ہاں مغرب کی عظمت کے حق میں سائنس، ٹیکنالوجی، جمہوریت اور عقل پسندی کے جو بُت بن چکے تھے، علامہ اقبال نے ان سب کو ہدفِ تنقید بنایا۔ اس ضمن میں انھوں نے عقل v s عشق کا جو تصور پیش کیا اس سے بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا علامہ زندگی میں سرے سے عقل کی اہمیت سے ہی منکر تھے۔ نہ ایسا ہے اور نہ علامہ ایسے فلاسفر سے اس نوع کی سطحی جذباتیت کی توقع رکھنی چاہیے۔

علامہ اقبال نے ہر موقع پر عقل کی محدود حیثیت کو واضح کیا ہے۔ واضح رہے کہ سرسید کی مانند اور اُن سے بھی زیادہ معتزلہ کی مانند علامہ اقبال بھی اسلام کی تشکیلِ جدید کی سعی میں تھے۔ وہ ایک طرف جہالت اور توہمات کے جھاڑ جھنکار صاف کر کے اسلام کے چشمے کی طہارت بحال کرنا چاہتے تھے تو دوسری طرف خود اسلام کو کل زندگی کے جدید تقاضوں کا ترجمان دیکھنا چاہتے تھے۔ اس ضمن میں وہ ان مغربی تصورات سے بھی خائف تھے جو تعلیم، سیاست اور عقل پسندی کے نام سے فروغ پا رہے تھے۔ ان حالات میں ان کے پاس اس کے علاوہ اور کوئی چارۂ کار نہ تھا کہ عقل کی صورت میں مغرب کی بنیاد کو ہدفِ تنقید بنائیں۔ لیکن عقل کے توڑ کے لیے وہ کم عقلی کا پرچار تو کرنے سے رہے۔ اسی لیے انھوں نے عشق اور وجدان کا سہارا لیا کہ ان سے وابستہ مابعدالطبعی مفاہیم مسلمانوں کے مزاج سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے۔ یوں عقل کا نعم البدل بھی مل گیا اور ایک الگ فلسفہ بھی مرتب ہو گیا۔

مطبوعہ فیروز سنز (پرائیوٹ) لمیٹڈ لاہور۔ باہتمام عبدالسلام پرنٹر اور پبلشر

# بہترین ادبی شہپارے

## سمے کا بندھن

اُردو کے قدآور ادیب ممتاز مفتی کے ۱۹ بہترین افسانوں کا مجموعہ۔ روایت و جدیدیت کا حسین امتزاج۔

## پھول کی کوئی قیمت نہیں

آغا بابر

کہانی بیان کرنے کا جو ملکہ آغا بابر کو ملا ہے، وہ کسی اور کے حصّے میں کم ہی آیا ہے۔ اس مجموعے میں آغا صاحب کے ۱۳ نمایندہ افسانے شامل ہیں۔

## گرین کارڈ

ڈاکٹر فرخندہ جالی

امریکی معاشرتی پس منظر میں ایک نہایت دل چسپ مقصدی رُومانی ناول۔

## دستک نہ دو

الطاف فاطمہ

ایک عظیم ناول جسے اُردو ادب میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہے۔

## چلتا مسافر

الطاف فاطمہ

المیۂ مشرقی پاکستان کے پس منظر میں الطاف فاطمہ کا لافانی ناول جس میں اُن کا فن بلندیوں پر ہے۔



فیروز سنز لمیٹڈ لاہور۔ راولپنڈی۔ کراچی

ISBN 969 0 00582

Rs. 40.00